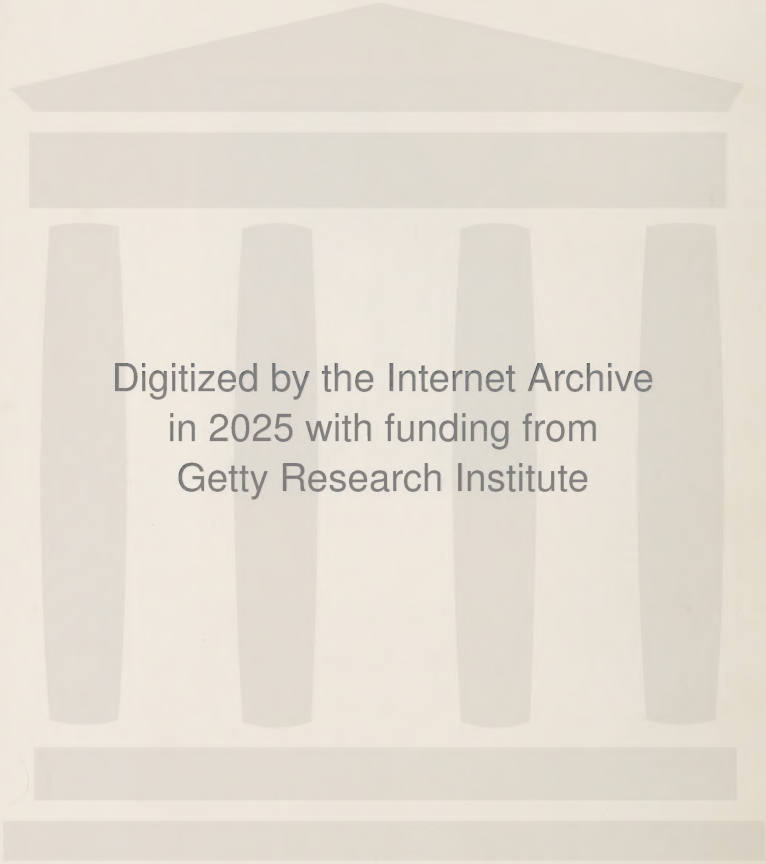
QUENTIN MASSYS

28.7.31.
Mk 30.– / 22.50
50.–

THE GETTY CENTER LIBRARY


Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diealtniederland07frie

FRIEDLÄNDER
ALTNIEDERLÄNDISCHE
MALEREI
VII

MAX J. FRIEDLÄNDER

DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI

SIEBENTER BAND

MCMXXIX • BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN

MAX J. FRIEDLÄNDER

DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI

QUENTIN MASSYS

MCMXXIX · BEI PAUL CASSIRER IN BERLIN

ND
635
F71
1924
v.7
c.1

ALLE RECHTE VORBEHALTEN
COPYRIGHT MCMXXIX BY PAUL CASSIRER • BERLIN

THE GETTY CENTER
LIBRARY

INHALTSVERZEICHNIS

Vorschau und Rückblick 7

Das Leben Meister Quentins und seine beiden Altäre in Brüssel und Antwerpen 15

Jugendwerke Quentins 29

Andere Werke Meister Quentins 39

Meister Quentins Persönlichkeit 69

Die Schüler Meister Quentins 79

Die durchschnittliche Antwerpener Produktion zu Beginn des 16. Jahrhunderts 93

Der Meister von Frankfurt 105

Bilderverzeichnisse 113

Verzeichnis der Tafeln 145

Ortsregister zu den Bilderverzeichnissen 151

VORSCHAU UND RÜCKBLICK

MIT einer Art von Zahlenwahn wird beim Beginne des neuen Jahrhunderts ein Einschnitt erwartet. Zwar so naiv wird niemand sein, im Bericht über kultur- oder kunstgeschichtliche Vorgänge den Moment der Jahrhundertwende als eine Epoche zu werten, vielmehr wird allmähliche, hier vor, dort nach dem Termin einsetzende Wandlung vorausgesetzt. Wir haben die Tätigkeit Gerard Davids bis tief in das neue Jahrhundert verfolgt, wir werden in Quentin Massys und dem Meister von Frankfurt Maler kennen lernen, die, obwohl nicht viel jünger als David und wie er im 15. Jahrhundert ausgebildet, dennoch in der üblichen Anordnung als Bürger der neuen Zeit auftreten. Nicht so sehr die biographischen Daten, wie vielmehr Auffassung, Kompositionsweise und Malart entscheiden über die Eingliederung eines Meister in dieses oder jenes Zeitalter. In vielen Fällen fehlen ja überdies die biographischen Daten. Wenn wir auch einräumen, daß ein Genie wie Hugo van der Goes um 1480 Errungenschaften der neuen Zeit vorweggenommen hat, daß bescheidene Talente noch um 1530 seelisch von der Überlieferung des 15. Jahrhunderts nicht losgekommen waren, wenn wir uns auch klar machen, daß ewiges Werden und Vergehen sich an Jahreszahlen nicht kehrt, tritt doch das 16. Jahrhundert dem 15., wenn auch mit unscharfer Grenze, stilgeschichtlich als eine Einheit gegenüber.

Langsam herangewachsene Kräfte brechen scheinbar plötzlich hervor in radikaler Abkehr von der Vergangenheit. Nach und nach war die bindende Überlieferung abgestorben. Besonderheiten der

neuen Zeit im Gegensatze zu den Eigenschaften der alten werden offenbar. Nur darf man nicht wähnen, alle Merkmale in jedem Maler vereinigt zu finden. Der eine ist in dieser Hinsicht neuartig und vorgeschritten, der andere in jenem Betrachte zurückgeblieben und altertümlich. Und kein Meister kann schulbeispielhaft als der Bahnbrecher, der Bringer des Neuen gefeiert und an den Beginn gestellt werden. Eine annähernd vollständige Kennzeichnung des Neuen, soweit es in Formen und Farben sichtbar wird, kann sich nicht an diese oder jene Persönlichkeit klammern.

Die Niederlande öffnen sich, nehmen Anregungen auf. Das Land wird gleichsam gerüttelt, wobei die Kräfte der einzelnen Stätten und Landschaften sich kreuzen und mischen. Die Abgeschlossenheit weicht neugieriger Ausschau. Die Empfangsbereitschaft wächst mit abnehmender Gestaltungskraft. Erkenntnis tötet den nationalen Instinkt. Bewußtes Streben nach wirkungsstarken und schmeichelnden Mitteln setzt eine unruhig gefallsüchtige Formung an Stelle der naiven, handwerklich bescheidenen Produktion. Ein neuer Begriff von Künstlertum wächst heran.

Die Anregungen vom Süden her sind vorzugsweise beachtet worden. Ja, in der Konvention der kunsthistorischen Darstellung wird zumeist eine Aufopferung der überlieferten heimischen Form zugunsten der italienischen als der entscheidende Vorgang geschildert und eine niederländische »Renaissance« konstruiert. Südliche Bau- und Ornamentformen, Bewegungsmotive, die der antiken Skulptur entstammen, werden im Norden konstatiert und in ihrer Bedeutung überschätzt. Die allzu einfache Vorstellung, daß die italienische Kunst als eine der niederländischen überlegene mit Eifer zum Muster genommen wurde, wird dem verwickelten Komplexe der Erscheinungen keineswegs gerecht.

Man hat in den Niederlanden nie Bedenken getragen, Bildideen zu übernehmen. Im 15. Jahrhundert haben die Maler von ihren Lehrmeistern Kompositionen und Bewegungsmotive geerbt, im 16. nach allen Seiten ausgespäht, um sich zu bereichern. Italienische Gemälde aber oder Teile aus italienischen Gemälden sind verhältnismäßig selten kopiert worden. Selbst Jan Gossaert und Jan van Scorel, die in Italien gewesen und stolz in die Heimat zurückgekehrt sind wie aus der hohen Schule, haben merkwürdig wenig von italienischer Malkunst mitgebracht. Sie haben sich in der Luft des Südens, beim Anblick antiker Bildwerke, gelöst von der handwerklichen Zucht, ihr Selbstbewußtsein gestärkt, sich aber keineswegs diesem oder jenem italienischen Maler unterworfen. Nach Dürers Kupferstichen und Holzschnitten ist um 1520 von niederländischen Malern mehr kopiert worden als nach den Stichen Marcantons. Der Historiker unserer Tage überschätzt die Bedeutung der Invention und unterwertet deshalb die erfindungsarme niederländische Kunst des 16. Jahrhunderts, die in der Beobachtung des Individuellen, des Lichtes und der landschaftlichen Natur zu jeder Zeit Starkes und Neues hervorbrachte.

Spüren wir die frühesten Regungen eines neuen Geistes auf, so stoßen wir auf Zersetzung und Auflockerung, dreisten Widerspruch gegen Lehre und Gebrauch, auf manieristische Schnörkel, die durchaus nicht durch italienische Vorbilder angeregt zu sein scheinen. Nicht der italienische Einfluß entschied.

Die stärksten Kräfte, die im 15. Jahrhundert der niederländischen Malkunst eine weithin anerkannte Überlegenheit gegeben hatten, lebten fort, lebten wieder auf nach Störung und Verwirrung, wobei der Süden zwar stärkend, aber nicht nährend, befreiend, aber nicht gängelnd Hilfe leistete. Die »Manier« ist nicht durch

italienische Muster hervorgebracht, eher durch den Klassizismus überwunden worden. Manier aber und Klassizismus sind auffällige modische Kleider, unter denen die gesunde niederländische Triebkraft, sich in beschleunigtem Tempo wandelnd, aktiv blieb.

Die fremde Kunst lehrte, daß es auch anders ginge, und regte an zu Neubildungen aller Art, durchaus nicht nur zur Nachahmung des Fremden. Die Persönlichkeit wurde sich ihrer Eigenart bewußt. In der jungen Vogelfreiheit und Richtungslosigkeit wurden auch geringe Begabungen dreist und äußerten sich in Exzessen und Auffälligkeiten. Das Religiöse wurde artistisch profaniert oder sentimentalisiert.

Politische und wirtschaftliche Umschichtungen veränderten das Verhältnis zwischen dem Maler und seinem Auftraggeber. Eine bürgerliche, demokratische Gesellschaft steigerte quantitativ den Produktionsbetrieb. Die Ansprüche an Gediegenheit der Ausführung gingen zurück, die Forderung nach rascher Lieferung wurde gesteigert. Man arbeitete nicht mehr für diesen oder jenen Gönner, sondern vielfach für den Markt. Das Ansehen der niederländischen Werkstätten, durch die Leistungen und Errungenschaften des 15. Jahrhunderts begründet, wurde im 16. merkantilisch ausgenutzt. Ein gewaltiger Export von Altartafeln ging namentlich von Antwerpen, Brüssel und Brügge in die Hansa-Städte, in das Rheinland, nach Skandinavien, nach Genua und Spanien. Anspruchlose Abnehmer wurden mit geringer, flüchtig ausgeführter Ware befriedigt.

Mit dem Blick auf die turbulente Wirrnis der neuen Zeit empfinde ich, Abschied nehmend, das 15. Jahrhundert als eine Periode der klaren Ruhe, der Geschlossenheit und fürchte bei meiner Bemühung, Persönlichkeiten zu schildern, der Einheitlichkeit und Ge-

sinnungsgemeinschaft nicht gerecht geworden zu sein. Abgesehen von dieser Angst, beunruhigen mich Lücken in meinem Bericht. Im besonderen habe ich Auswirkungen der niederländischen Malkunst unbeachtet gelassen und die geographischen Grenzen allzu eng gezogen. Wenigstens mit Andeutungen möchte ich Versäumtes nachholen.

Die Niederlande waren weder politisch noch der Kultur oder Rasse nach ein fest umschlossenes Gebiet. Die über die Niederlande herrschenden Burgunder waren ein Zweig der französischen Königsfamilie. Die Grenze nach Frankreich hin wurde politisch des öfteren verschoben und ist für den Kunsthistoriker nicht faßbar. Wie soll die Frage beantwortet werden, ob Simon Marmion ein Franzose oder ein Niederländer sei? In der französischen Stadt Amiens geboren, war er in Valenciennes und Lille tätig, in flandrischen Orten, die heute zu Frankreich gehören. Über die Rasse Marmions und den Ort seiner Ausbildung ist nichts ermittelt. Wir können also nur nach dem Stilcharakter entscheiden. Im Geiste der niederländischen Maler und Seite an Seite mit ihnen hat er in Lille und in Brügge gearbeitet. Wohl konnte er ausgeschieden werden mit der Begründung, er sei Franzose und sei Miniaturmaler. Beide Gründe sind aber nur halb zutreffend. Tafelbilder von seiner Hand sind in größerer Zahl bekannt geworden.* Zeitlich und dem Stilwesen nach tritt er in die Reihe zwischen Rogier und Memling. Seine Tätigkeit liegt nachweislich zwischen 1454 und 1468.

Der nicht wie Marmion im Grenzlande, sondern im Herzen Frankreichs tätige Meister von Moulins, den Hulin** mit überzeugenden Argumenten für Jean Peréal erklärt hat, scheint auch seiner Kunst

* Vgl. Jahrb. f. Kstw. (Galls Jahrb.) 1923 S. 167 ff.

** Catalogue critique der Brügger Ausstellung von 1902 S. XLVIII.

nach französischen Blutes zu sein. Mindestens gehört er zu den gründlich latinisierten Niederländern. Er war zwischen 1480 und 1500 tätig, vielleicht nach einer Lehrzeit in den Niederlanden. Mit Hugo van der Goes hat er in Form und Farbe manches gemein. Ähnlich wie mit dem maître de Moulins verhält es sich mit dem Meister des hl. Ägidius*, der um 1500 anscheinend in Frankreich tätig, vielleicht seiner Herkunft und sicherlich seiner Ausbildung nach ein Niederländer war.

Die Niederlande exportierten nicht nur Kunstwerke, sondern auch Künstler. Von Joost van Wassenhove, der 1468 nach Urbino übersiedelte, haben wir ausführlich gesprochen** und die Wandlung seiner Ausdrucksweise auf italienischem Boden beobachtet. In eine ähnliche Lage wie dieser Genter Maler wurden diejenigen seiner Landsleute versetzt, die an den Hof der spanischen Königin Isabella gerufen wurden. Wir wissen aus Urkunden, daß diese Fürstin mindestens drei Nordländer beschäftigte zwischen 1474 und 1504, nämlich Melchior Aleman, Michel Flamenco und Juan de Flandes. Juan de Flandes ist namentlich Dank Justis*** Ermittlungen eine sichtbare Gestalt von nicht geringer Bedeutung geworden. Was den Meister Michiel betrifft, habe ich eine Vermutung**** ausgebaut. Stellen wir im Fall Antonellos da Messina fest, bis zu welchem Grade, mit welchem Ergebnis ein Italiener auf die Sehweise und Malart der Niederländer einging, so beobachten wir andererseits Niederländer in Graden und individuellen Arten der Latinisierung, indem wir ihre Schöpfungen nebeneinander stellen.

---

* Amtl. Ber. aus den Kgl. Museen XXXIV (1913) H. 10.

** M. Bd. III S. 74 ff.

*** Jahrb. d. pr. Ksts. VIII S. 157 ff.

**** Amtl. Ber. a. d. kgl. Ksts. XXXVI (1915) Sp. 177 ff. — Der Cicerone XXI (1929) S. 249 ff.

Die Beachtung dieser Ausstrahlungen ergänzt die Vorstellung von der im 15. Jahrhundert reich blühenden niederländischen Tafelmalerei, deren Herrschgewalt auch beim Studium der deutschen, besonders der rheinischen Produktion offenbar wird.

DAS LEBEN MEISTER QUENTINS UND SEINE BEIDEN ALTÄRE IN BRÜSSEL UND ANTWERPEN

QUENTIN MASSYS war berühmt zu allen Zeiten. Sein Name wurde durch lokalpatriotischen Eifer in Ehren gehalten. In der zweiten Hälfte des 16. und im 17. Jahrhundert erinnerte man sich seiner als des Malers, der kraft angeborener Begabung aus handwerklicher Tiefe in die Schicht der Geistesarbeiter, der »Künstler«, emporgestiegen wäre. In Wechselwirkung mit dieser Vorstellung wucherten Legendenbildung und novellistische Lebensbeschreibung. Die Liebe zu einem Mädchen wurde als ein persönliches und innerliches Motiv der Berufswahl eingeschaltet. Massys entstammte einer Familie von Schmieden und übte das väterliche Handwerk bis zum zwanzigsten Lebensjahre. So erzählt van Mander und fügt hinzu, seine Tätigkeit in der Schmiede werde von Anderen zu Unrecht noch um zehn Jahre verlängert. Er hatte als Maler keinen Lehrer: behauptet van Mander und läßt sich wortreich aus über Beweggrund und Anlaß des Berufswechsels. Quentin hatte als Schmied für den Unterhalt seiner alten Mutter zu sorgen. In Folge einer Krankheit außer Stande, schwere körperliche Arbeit zu leisten, befolgte er den Rat, Holzschnitte auszumalen und sich damit einen Verdienst zu verschaffen. Bei dieser Notarbeit wurde er sich seiner eigentlichen Begabung bewußt. Van Mander verschweigt aber auch nicht die andere, weit verbreitete und rührende Erzählung. Der Schmied war verliebt in ein anmutiges Mädchen und hatte zum Nebenbuhler einen Maler. Ihm war sie zugetan, aber nicht seinem Berufe. Um sie zu gewinnen, wurde er Maler.

In diesen Geschichten steckt ein Kern von Wahrheit. Der Vater Quentins war wirklich ein Schmied. Urkunden bestätigen es und verraten auch, daß der Vater starb, als der Sohn noch jung war. Aller Wahrscheinlichkeit nach führte Quentin das Schmiedehandwerk fort nach dem Tode des Vaters und hatte für seine Mutter zu sorgen. Er brach mit der Familientradition und wählte — aus welchem Grund immer — das Malhandwerk. Die Regung einer spezifischen Begabung, die »Lust«, mit der Dürer seinen Berufswechsel begründet, mag auch ihn geleitet haben.

Der zu schwerer körperlicher Arbeit nicht mehr Taugliche rettet sich zu dem geistigen Gewerke. Das Mädchen verschmäht den rußigen Schmied und wendet seine Neigung dem Maler zu. Damit kündigt sich eine gesellschaftliche Stufung der Berufe an und eine romantische Auffassung vom Künstlertume.

Es fehlt nicht an Zeichen dafür, daß Massys sich von der Zunftgemeinschaft absonderte. Er hat niemals ein Amt in der Antwerpener Malergilde ausgeübt, vermutlich es abgelehnt, über ihre Gesetze und Vorschriften zu wachen. Anspruchsvoll richtete er sein Wohnhaus ein und zierte es mit Malerei. Dieses Haus war eine Sehenswürdigkeit. Dürer wurde dorthin geführt, scheint aber den ersten Maler Antwerpens nicht begrüßt zu haben, obwohl er Monate lang in der Stadt weilte und mit Joachim Patenier verkehrte, der in engen Beziehungen zu Massys stand. Wenn anders Massys nicht gerade krank oder abwesend war, muß ihn Scheu, wenn nicht Hochmut oder Mißgunst, bewogen haben, sich dem Deutschen gegenüber so zurückzuhalten.

Als der Ahnherr des stolzen und ruhmreichen Antwerpener Malergeschlechtes wurde Massys gefeiert. Ihm, als dem einzigen Meister seiner Zeit, hat man im 17. Jahrhundert umfangreiche biogra-

phische Darstellungen gewidmet*, deren Titel wie schmetternde Fanfaren klingen.

In unserer Zeit hat sich die belgische Gelehrsamkeit, was Massys betrifft, nur über ein Problem aufgeregt, nämlich über die Frage nach seinem Geburtsorte. Zwei Städte, Antwerpen und Löwen, bekriegten sich hitzig. Rooses und van den Branden, die als Geschichtsschreiber der Antwerpener Malerschule miteinander wetteiferten, waren sich darin einig, diesen Maler als die erste populäre Persönlichkeit einzuführen und wähnten beide, dazu nur berechtigt zu sein, wenn sie Antwerpen als seinen Geburtsort nachweisen könnten. Wie Advokaten, nicht wie Richter, führten sie die Streitsache. Wer die Argumente, die urkundlich ermittelten Daten, frei von lokalpatriotischer Verblendung prüft, kann nicht umhin, sich für Löwen gegen Antwerpen zu entscheiden.

Massys wurde 1491 als »schilder« in die Gildenliste von Antwerpen eingetragen und blieb in dieser Stadt bis zu seinem Tode (1530) tätig, kann deshalb als ein Antwerpener Meister gelten, gleichviel wo seine Wiege gestanden hatte. Bezeichnet ihn irgend jemand als einen Antwerpener Meister, so fällt solche Angabe als Beweismittel für den Geburtsort kaum in die Wagschale, nennt ihn aber jemand trotz seiner offenbar engen Verbundenheit mit der Scheldestadt den Meister von Löwen, so verdient solche Aussage ernstliche Beachtung. Nun drückt sich Guicciardini, der älteste Zeuge, zwei Jahrzehnte nach des Meisters Ableben, deutlich genug aus, wenn er sagt, Massys entstamme demselben Lande wie Dirk van Löwen, und von Jan Massys spricht als von dem Sohne Quentins van Löwen.

* Franchoys Fickaert, Metamorphosis ofte wonderbare veranderingh ende Leven van den vermaerden Mr. Q. M. (1648). — Alexander van Fornenbergh, Den Antwerpschen Protheus ofte Cyclopsche Apelles (1658).

Molanus, der Chronist, erzählt 1575, daß Quentin in Löwen zur Welt gekommen und daß er Schmied gewesen sei, bevor er Maler wurde.

Daß die Löwener sich 1507 an den in Antwerpen tätigen Meister wandten, ihm den großen Annen-Altar in Auftrag gaben, paßt zu diesem Bericht. Überdies gab es in Löwen noch ein zweites Werk von seiner Hand, ein Abendmahl.* Eine dem hl. Quentin geweihte Kirche in Löwen erklärt den sonst nicht eben häufigen Taufnamen.

Die von dem Archivar van Even aufgefundenen Urkunden brachten unbestreitbare Bestätigung in allen Punkten.** Ein Schmied namens Joost Massys taucht 1459 in Löwen auf. Sein Weib hieß Catharina van Kinckem. Er starb 1482, in welchem Jahre die Frau als Witwe bezeichnet wird, und hinterließ vier Kinder: Joost, Quentin, Jan und Catharina. Am 4. April 1491 wird dieser Quentin für volljährig erklärt, und am 10. September 1494 gibt er an, 28 Jahre alt zu sein. Geboren demnach zwischen dem 10. September 1465 und dem 10. September 1466, war er beim Tode seines Vaters 14- oder 15jährig.

Diese Daten passen so gut zu der legendenhaften Überlieferung, daß wir unbedenklich den Sohn des Löwener Schmiedes mit dem seit 1491 in Antwerpen tätigen Quentin identifizieren.

Was die Antwerpener Archive an Gegenargumenten zu Tage gebracht haben, kommt gegen die geschlossene Front der Löwener Ermittlungen nicht auf. Allerdings warten auch die Antwerpener mit einem Schmiede namens Massys auf, der als der Vater des Malers in Betracht käme. Ein Jan Massys wird 1453 erwähnt. Seine

* Descamps, voyage pitt., S. 102.

** Vgl. Biographie Nationale, t. XIV.

Gattin hieß Margarete van der Eynde. Wir kennen die Namen seiner Kinder: Costen, Jan, Claus und Katline. Aber kein Quentin. Und dies entscheidet. Schon damit fällt der Anspruch Antwerpens aus. Im Jahre 1501 wird ein Jan Massys (»de oude«) Freimeister in Antwerpen. Die verzweifelten Vorkämpfer auf Seiten Antwerpens haben argumentiert: dieser Jan war ein Sohn Quentins, der 1465 oder 66 in Löwen Geborene könnte aber 1501 noch keinen zur Meisterschaft reifen Sohn gehabt haben. Der Schluß ist richtig, falsch aber die Prämisse, da gar kein Grund vorliegt, noch weniger ein Zwang, jenen Jan für einen Sohn Quentins zu halten. Vielleicht war es sein Bruder.

Manches spricht für verwandtschaftliche Beziehungen zwischen den in Löwen und den in Antwerpen nachgewiesenen Familien Massys, in denen beiden das Schmiedehandwerk erblich war. Ein Jan Massys, ein Pelzmacher, ein Sohn des Antwerpener Schmiedes Jan, wird 1508 als Vormund der Kinder Quentins genannt. Möglicherweise war er ein Vetter des Malers, und die Ahnentafel wäre dann in folgender Art aufzustellen. Der Großvater Quentins war der in Antwerpen 1425 erwähnte Schmied Hendrick. Von seinen Söhnen setzte der eine — Jan — das väterliche Gewerk in Antwerpen fort, der andere — Joost — wanderte nach Löwen aus. Mit dieser Möglichkeit ist der Antwerpener Lokalpatriotismus vielleicht einigermaßen zu trösten und zu beruhigen.

Der Streit der Städte geht uns nur insofern etwas an, wie durch den Sieg Löwens für die Lebensgeschichte des Malers einige bedeutsame Daten gesichert werden. Das Geburtsjahr stellt sich fest. Quentin ist nicht erheblich jünger als Gerard David. Er wuchs nicht in Antwerpen auf, sondern in Löwen, ging nicht in Antwerpen in die Lehre, vielmehr, wenn anders er zu einem Maler

in die Lehre ging, so vermutlich in Löwen. Zu der kritischen Zeit des Berufswechsels — um 1485 — war er von Löwener Kunst umgeben. Die Überlieferung umfing ihn zuerst in der Form, die sie dort angenommen hatte. Wenn ihm die Sorge für seine Mutter oblag nach dem frühen Tode des Vaters, blieb er vermutlich als Schmied und als Maler in seiner Heimatsstadt bis zur Übersiedlung nach Antwerpen im Jahre 1491.

Angenommen, er hätte als Maler keinen Lehrer gehabt, so ging seine autodidaktische Bemühung, die freilich erstaunlich wäre, von Löwener Vorbildern aus. Bei dem Versuche, die Entstehung seiner Kunst zu schildern, werden wir zunächst fragen: Wie standen die Dinge in seiner Vaterstadt? Dierick Bouts hatte von den hier sichtbaren Monumenten sicherlich diejenigen geschaffen, die den empfänglichen Knaben anzuziehen geeignet waren, die ihm eine Ahnung von der Macht und dem Zauber der Malkunst wecken und ihn aus der väterlichen Schmiedewerkstatt herauslocken konnten. Dierick war 1475 gestorben. Damals war Quentin 9 oder 10 Jahre alt. Die beiden Söhne Diericks waren ungefähr 15 und 10 Jahre älter als er. Sie führten die Werkstätte oder die beiden Werkstätten zur Zeit, als Quentin zu malen begann, schlecht und recht im Geiste des Vaters.

Massys vermählte sich zweimal, erst in Löwen, dann nach dem Tode der ersten Frau in Antwerpen. Mit Alyt Tuylt, die er um 1486 heiratete, zeugte er mehrere Kinder. Am 15. März 1508 bestimmt er für zwei noch unmündige Kinder aus der ersten Ehe, für Pauwel und Catharina, Geldbeträge aus dem Besitze der kürzlich verstorbenen Frau. In demselben Jahre ging er die Ehe ein mit Catharina Heyns, die ihm viele Kinder gebar. Die Angaben über Zahl und Namen der Söhne und Töchter aus beiden Ehen

sind verworren und widersprechen sich.* Im Jahre 1511 wird das Honorar für den Altar der Schreinergilde umgewandelt in eine Jahresrente für zwei von den Kindern, für Quentin und Catelyn. Wir interessieren uns nur für diejenigen Söhne, die Maler wurden. Cornelis und Jan Massys, die gleichzeitig 1531 die Meisterschaft in Antwerpen erwarben und die uns in ihrem Schaffen bekannt sind, gehören zu seiner Nachkommenschaft. Der Umstand, daß beide unmittelbar nach seinem Tode Meister wurden, spricht dafür, daß sie als Lehrknaben oder Gesellen bis 1530 in seiner Werkstatt tätig gewesen seien. Die eigenen Söhne brauchte der Meister nicht als Lehrknaben eintragen zu lassen. Deshalb sind ihre Namen vor 1531 in den Gildenlisten nicht zu finden. Dieser Cornelis und dieser Jan entstammten doch wohl der ersten Ehe, sind also vor 1508 zur Welt gekommen. Als Söhne aus der zweiten Ehe hätten sie 1531 schwerlich das für die Meisterschaft vorgeschriebene Alter erreicht gehabt.

Zwei Altäre mit je fünf Bildtafeln in den Museen zu Brüssel und Antwerpen bieten überreiche Anschauung von Quentins Kunst. Der Meister schuf das eine Werk unmittelbar nach dem andern, er begann mit dem ersten 1507, vollendete es 1509, empfing den Auftrag für das zweite 1508 und scheint am 26. August 1511 damit fertig gewesen zu sein. Er stand in dieser Zeit auf der Höhe männlicher Schaffenskraft, gleich weit entfernt von Anfängerschaft wie von Altersschwäche, zwischen dem 42. und 46. Lebensjahr, und spannte sein Können aufs äußerste, um die gewaltigen Aufgaben zu erfüllen. Der Annenaltar in Brüssel aus der Peterskirche von Löwen, inschriftlich bezeichnet — Quentin Massys screef

* Van den Branden, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool S. 78 — Katalog der Antwerpener Galerie (1861).

dit 1509 —, der Passionsaltar in Antwerpen für die Gilde der Schreiner geschaffen, aus der Kathedrale von Antwerpen.

Beide Altäre sind im ursprünglichen Zusammenhang auf uns gekommen. Allerdings der Zustand ist hier anders als dort, auf welchem Unterschiede zum Teil die schroff voneinander abweichenden Wirkungen beruhen. Der Brüsseler Altar ist radikal »gereinigt« worden, stellenweise verputzt und wirkt milde, mit einer etwas blutarmen Harmonie, perlmuttrig licht in vornehmer Blässe. Der Antwerpener Altar hingegen ist zwar gereinigt, aber nicht verputzt worden und blinkt im hellen Museumslichte nackt lokalfarbig, grell und überdeutlich.

Unser Weg kann nicht zweifelhaft sein. Es gilt zunächst so tief wie möglich in die Formenwelt und Auffassung der reifen Meisterwerke einzudringen, um danach vom gesicherten Ausgangspunkt hinabzusteigen zur Anerkennung oder Auffindung früherer Leistungen, die uns über die Quellen seiner Kunst etwa belehren könnten. Das gesamte »Werk« Quentins wird sich schließlich um so leichter zusammenfügen, wie es — abgesehen von den beiden Hauptstücken — an inschriftlich beglaubigten Gemälden nicht mangelt.

2 T. II–IX Das für die Löwener Peterskirche in allen Teilen mit gleichmäßiger Sorgfalt ausgeführte Triptychon ist der Sippe Christi, im besonderen den Eltern der Gottesmutter gewidmet. Die feststehende Mitte: ein ruhiges Beieinander der gliederreichen Familie, auf den Flügeln außen und innen Szenen aus dem Leben der Großeltern Christi.

In der Mitte vor einem Hallenbau, der sich in drei Bogen nach hinten öffnet, die heilige Sippe, mit aufgelockerter Symmetrie geordnet und sinnreich gestuft, Anna selbdritt, rechts und links, etwas

tiefer je eine der anderen Marien, die rechts mit zwei, die links mit vier Kindern. In Halbfiguren über die durchlaufende Brüstung ragend die vier Gatten, nämlich Joachim, Joseph, Alphäus und Zebedäus. Eine Versammlung gleichgearteter Sprossen aus vornehmen Geschlechtern. In der vordersten Schicht die Frauen und Kinder. Die weit geschwungenen Gewänder, lückenlos aneinandergeschlossen und sich vielfach deckend, werden unten und seitlich vom Rahmen überschnitten. Die luftige Halle, perspektivisch aus der Mitte konstruiert, wölbt sich in die Tiefe, wirkt aber im Verhältnis zu der Figurengruppe eher als Kulissenwand denn als umschließender Raum. Die Helligkeit, die diffuse Beleuchtung, steigert den Eindruck des Im-Freiens. Der Bau im Geiste der Gotik, wenn auch nicht eigentlich in gotischen Formen errichtet, vielgliedrig, verschränkt, phantasiereich, mit Halbsäulen aus hochpoliertem, halbdurchsichtigem, achatartigem Gesteine.

Der Meister sah seine Aufgabe darin, die Würde und Auserwähltheit der heiligen Sippe in leiblicher Wohlgestalt auszuprägen. Die Männer, etwas energielos, wie indische Fürsten, mit dem Ausdrucke staunender Andacht sind den Frauen untergeordnet. Die Frauen herrschen, ohne Gewalt oder Mühe, kraft ihrer Hoheit und Reinheit.

Die Erzählung beginnt außen auf dem Flügel links. Anna und Joachim, der hier jung, bartlos, wie Johannes der Evangelist aussieht, übergeben dem Priester im Tempel eine Geldkassette. Zwischen den Köpfen Joachims und des Priesters zwei Männer, von denen der eine barhäuptige, porträtmäßige einen Stiftungsbrief liest, der andere, bärtige nach Typus und Tracht der heiligen Sippe zuzugehören scheint.

Zur Rechten außen wird Joachims Opfer zurückgewiesen. Der greise Priester wirft mit halb geschlossenen Augen und geöffnetem

Mund die Münzen vom Gabentisch, hinter dem er steht. Joachim wendet sich, wie wenn er sich aus Scham vor den Menschen verstecken wolle. Abwärts nach rechts gereihte Köpfe, zuhöchst das herrschende Priesterhaupt, dann, eingeklemmt ein ganz und gar porträthafter Kopf, vielleicht des Malers Selbstbildnis*, daneben Joachim, endlich zwei durch den Vorgang erregte Männer und ein fetter, gleichgültiger, vom Rahmen halb verdeckter Zuschauer. Die gemeine Neugier, die das heimliche Leid, die unverschuldete Kränkung betastet, die eifervolle Schroffheit des Priesters steigern den dramatisch ergreifenden Eindruck.

Innen auf den Flügeln links die Verkündigung: Joachim empfängt die Botschaft mit erhobenem Haupte zu dem Engel aufblickend, gleichzeitig überwältigt und demütig in die Knie stürzend. Rechts der Tod der hl. Anna: fest geschlossene Figurengruppe am Sterbebett in gottesdienstlicher Würde, familienhafter Vertraulichkeit und rücksichtsvoll gedämpftem Schmerze.

1 T. I Der Altar in Antwerpen wirkt widerspruchsvoll und zwiespältig, als ein Mysterium in tagheller Wirklichkeit. Format und Maßstab weisen dem Betrachter seinen Standpunkt an. Von diesem Standpunkt aus ist jedoch die Ausführung nicht zu genießen. Die Ambition des Miniaturmalers widerstreitet dem auf Monumentalität gerichteten Ehrgeiz. Nicht ohne Mühe vereinigen wir das pathetische Gefühlswesen mit dem gleißenden Prunke. Kein gemein menschlicher Todesfall, keine Trauer in Sack und Asche, vielmehr ein symbolhaft kirchenfestliches Schauspiel. Vorgeschritten

---

* Damit zu vergleichen die ovale Medaille mit dem Bildnis des Malers (abg. Simonis, l'Art du Médailleur en Belgique, Bruxelles, T. vol. 1900, Tf. I 4), ferner den Kupferstich von Jan Wiericx in der bekannten bei der Witwe Hieronymus Cocks erschienenen Folge von Maler-Bildnissen.

die psychologische Deutung, die Beseelung überlieferter Formen, altertümlich hingegen die reliefhaft gebundene Komposition.

Auf der Mitteltafel die Beweinung Christi. Der Leib des toten Heilands und neun Männer und Frauen als annähernd gleichwertige Glieder der lückenlosen Figurenhecke, die vorn im Bildraume, seitlich von den Rahmenleisten überschnitten wird. Hinter dem Leichname die Mutter, hinter ihr Johannes, hinter dem Jünger der Mann mit der Dornenkrone in den Händen. Also nimmt die Figurenmasse beträchtliche Raumtiefe ein. Die Illusion der Tiefe ist jedoch in keiner Weise, weder durch perspektivische Verjüngung noch durch Stufung des Kolorits, erwirkt. Genau genommen wird die erste Schicht nur gebildet von dem in breiter Masse links am Rande ragenden Manne, von dem Christusleib und von der rechts knienden Magdalena. Die zweite und dritte Schicht sind aber kunstvoll verflochten mit der ersten, und alle Köpfe, von vorn oder in halber Seitenansicht gesehen, in annähernd gleich weiten Abständen über die Bildfläche verteilt. Das System welliger Grenzen wird auf der rechten Seite unterbrochen durch die harten Akzente der steif gestreckten Arme. Der Hintergrund, die steile, zackige Bergwand, steht für sich. Es gibt keinen Mittelgrund, abgesehen von dem Mann und den beiden Frauen, die rechts am Rande das Felsengrab reinigen und die Bestattung vorbereiten.

Der erstarrte Leib Christi ist anatomisch kenntnisreich durchgebildet, glatt wie Elfenbein, weich wie Wachs, von gemilderter Schreckhaftigkeit. Alle Griffe der edel geformten Hände sind zart und gefühlvoll, wie wenn fromme und aristokratische Krankenschwestern das Liebeswerk verrichteten.

Der zornlose, gelöste Schmerz, die andächtige Hingegebenheit wird nur an einer Stelle dramatisch unterbrochen. Der Mann mit

dem Turban, der die Dornenkrone hält, blickt mit aufgerissenen Augen, nervös erschrocken aus dem Bild heraus, wie wenn er irgendeine Gefahr erspähte oder fürchtete.

Auf den Flügeln innen links das Gastmahl, bei dem Herodes von Salome das Haupt des Täufers empfängt, und rechts das Martyrium des Evangelisten Johannes. Hier, durch die Überlieferung nicht so fest gebunden wie im Mittelfelde, nimmt der Meister eifrig die Gelegenheit wahr, sinnverwirrenden Prunk und orgiastische Grausamkeit zu schildern. Böse Lüste umrahmen seitlich den edelen Schmerz, die vielstimmige harmonische Totenklage. Herodes, ein mächtiges Haupt*, ein üppiger orientalischer Despot mit wuchtiger Unterlippe sitzt hinter der schräg gestellten Tafel. Seine Gattin neben ihm, der Page am Weinkühler und die Tochter, die in tänzerischer Bewegung mit dem Kopfe des Täufers an den Tisch tritt, grazil und verführerisch im Gegensatze zu der massigen Plumpheit des Fürsten.

Das Schicksal des Evangelisten, der in einem Kessel stehend, durch Feuer zu Tode gemartert wird, ist als ein Fest der Grausamkeit und der grinsenden Bosheit aufgefaßt. Dichtes Gedränge und Getümmel bunt und reich gekleideter Männer, dazwischen Pferde, in gleichmäßiger Tageshelle, ohne Raumvertiefung. Vorn schüren zwei untersetzte kräftige Schergen das Feuer unter dem Kessel, der eine preßt im Übereifer die Lippen zusammen, der andere streckt in grausamer Lust die Zunge heraus. Ein Knabe hat den Baum erklettert, um das Schauspiel von oben zu genießen. Der Antwerpener Altar war den beiden Johannes geweiht, die

* Ganz so dunkel war der Kopf ursprünglich nicht, er ist durch eine nachgedunkelte Retusche entstellt. Das Titelblatt der Dürerschen Apokalypse hat dem Meister einige Anregungen gegeben.

statuarisch, grau in grau gemalt, auf den Außenseiten der Flügel zu sehen sind. Die Ausführung ist vergleichsweise grob, wohl infolge des Eingreifens der Gehilfenhände.

Meine Beschreibung der beiden Altäre weist vielfach hin auf die persönliche Geistesart Quentins und steckt das Bereich seines Geschmacks und seiner Neigungen ab. Wir sind vorbereitet, ihn wiederzuerkennen.

Die Betrachtung der glänzenden, wie geschliffenen Tafeln hinterläßt Ehrfurcht vor einer unablässig gespannten Meisterschaft. Dieser Maler nahm sich und seinen Beruf ernst, machte es sich schwer. Ein beträchtliches Wegstück vorwärts und aufwärts muß er zurückgelegt haben, bis daß er diese Formenkenntnis und diese Sicherheit im Maltechnischen erlangt hatte.

JUGENDWERKE QUENTINS

WER den Brüsseler Annen-Altar erlebt und etwas von seiner Tonart und Melodie im Gedächtnis bewahrt hat, erkennt leicht als ein Werk Quentins die große einzelne Madonna in ganzer Figur, 17 T. XIX die in derselben Galerie zu sehen ist, wird auch ohne Zögern sich dahin entscheiden, daß diese Madonna erheblich früher entstanden ist als der Altar. Autorbestimmung und Datierung werden bestätigt durch das Stadtwappen von Löwen, das Hulin in der Tafel bemerkt hat.* Mit dem Wappen ist freilich kein zwingendes Argument für Entstehungsort und damit für die Zeit (vor 1491) gegeben. Die Tafel könnte in Antwerpen für einen Löwener Altar geschaffen worden sein.

Die Madonna sitzt vorn und groß auf einem Throne von solider Steinarbeit, der fast die ganze Bildfläche ausfüllt. Die gotische Architektur ist noch nicht aufgelöst, die persönliche Bauphantasie, die spielerisch mit farbigem Material luftige und schmuckhafte Bauten errichtet, im dunkeln Drange nach einem neuen Stile, noch nicht tätig. Massys hat in seiner reifen Zeit mit Vorliebe hochpolierte farbige Säulen mit goldschmiedemäßig ziselierten Kapitellen eingefügt.

Die Tafel wirkt schwer und trübe, zum Teile wohl durch unreine Firnisschichten verdunkelt, war aber schon ursprünglich, durch kräftige Schatten gegliedert, bei weitem nicht so licht und freiluft-haft wie der Annen-Altar. Altertümlich der Strahlennimbus, der im Annen-Altar weit dezenter, kaum sichtbar, eingetragen ist. Der

* Catalogue critique der Brügger Ausstellung von 1902 Nr. 21

Ausdruck ernst, edel und leidvoll wie dort, aber um einen Grad verschlossener und bürgerlicher, weniger stolz und etwas müde. Das Kind, ganz bekleidet, in langem weißem Hemde, das die Füße bedeckt, sitzt mit animalischem Ernst in etwas unklarer Situation auf dem Arme der Mutter. Die kleinen Hände der Jungfrau mit steif ausgestreckten Fingern zeigen wenig von der Meisterschaft, die wir in den Händen des Annen-Altars bewundert haben. Die keusch verhüllende Gewandung mit weit geschwungenen, sich überschneidenden, durch Perlenstickerei betonten Säumen wallt schräg abwärts mit jenem Rhythmus, der dem Meister eigen ist und bleibt. Nur daß der melodische Fluß trotzige Widerstände und Stauungen nicht überall überwunden hat, das Pathos, das Massys dem Ornamente des Faltenspiels einhaucht, etwas gebrochen und rauh klingt. Als Besonderheit dieser Madonnentafel fällt auf die helldunkelhaft weite Beschattung des Mantels im Gegensatze zu der gleichmäßigen Lokalfarbigkeit, die für Quentins reife Stilweise charakteristisch ist. Wir sehen in der Brüsseler Madonna ein Jugendwerk und erklären die Unklarheiten als Schwächen des Anfängers, der durch Überschattung erkanntes Unvermögen zu verschleiern trachtete. Freilich »Jugendwerk« und »Anfänger« sind relativ, im Verhältnis zu den zwischen 1507 und 1511 entstandenen Altarwerken, zu verstehen. Wie weit wir uns wirklich der Anfängerschaft genähert haben, steht dahin.

20 T. XXII Die Brüsseler Galerie besitzt eine Madonna in Halbfigur, die seit Jahrzehnten für ein »Jugendwerk« Quentins gehalten wird, ohne daß, soweit ich sehe, begründeter Widerspruch dagegen laut wurde. Diese Tafel ist des oberen Abschlusses beraubt. Eine genaue, etwas kleinere, Replik in der Sammlung E. Renders zu Brügge ermöglicht es, die Komposition zu vervollständigen. Oben im Bogenfelde halten

zwei Engel den mit Lilien geschmückten Behang, über dem sie mit Köpfen und Armen auftauchen, und die Griffe ihrer Hände bestimmen den Faltenwurf, der im Brüsseler Bilde ebenso verläuft, aber der Motivierung entbehrt. Nach der Wiederholung zu urteilen, scheint die Brüsseler Tafel auch unten ein wenig beschnitten zu sein. In vielen Zügen geht diese Halbfigur zusammen mit der Madonna in ganzer Figur, die wir betrachtet haben. Hier wie dort: der Ausschnitt des Madonnenkleides am Halse, der schmale schwarze Randbesatz am Ausschnitte, die abwärts laufenden Falten über der Brust, das Kind im langen weißen Hemde, der schwere Schmuckbesatz des Madonnenmantels, das Motiv des aufgeschlagenen Buches, der Strahlennimbus, die kräftige Beschattung, das Helldunkel. Auch hier geringe Raumtiefe. Abschluß hinter der Figur durch den parallel zu der Bildebene gespannten Vorhang, auf den der Kopf einen schweren Schlagschatten wirft. Das Kind in dumpfem Ernste, mit großen offenen, dunkeln, weit von einander entfernten Augen, einem kugeligen Kopf, der fast ohne Hals auf den Schultern sitzt. Der hochgerundete Kopf der Mutter weich gebettet und dunkel gerahmt in üppiger Haarmasse. Das Ganze wie quellend aus trüber Tiefe, melancholisch und schwerblütig.

Eine dritte Madonnentafel, die im Gegensatze zu den beiden in Brüssel noch wenig bekannt ist, da sie erst vor wenigen Jahren aus englischem Privatbesitz auftauchte, gehört, wie ich glaube, in diesen Zusammenhang, obwohl sie in manchem Betracht entschieden abweicht von den Brüsseler Bildern. Zunächst wirkt die jetzt in der Sammlung C. W. Dyson Perrins bewahrte Tafel anders, weil sie gereinigt, nicht wie die Brüsseler Bilder mit trübenden Firnisschichten bedeckt ist, und ihre Zierlichkeit ist mindestens teilweise eine Folge des kleineren Figurenmaßstabs. 25 T. XXVI

Die Madonna sitzt auf einer Bank mit hoher Rückwand, die baulich und plastisch unklar konstruiert, im gotischen Stile flächendekorativ mit vielen Vertikalen, schwarz auf Gold gestrichelt ist. Seitlich rechts und links stehen Engel mit Musikinstrumenten. Oben fliegen zwei Engel und halten die Krone über den Kopf der Madonna. Auf dem Steinboden, der bedenklich nach vorn abfällt, ein orientalischer Teppich. Die Madonna hält mit beiden steif gestreckten Händen das Buch, mit dem sie das mit einem weißen Hemd bekleidete Kind wie hinter einer schützenden und verdeckenden Schranke birgt. Also dasselbe Motiv wie in den beiden Brüsseler Bildern, nur daß der Knabe hier nicht herausragt über die Grenzen des mehr frontal gestellten Madonnenkörpers. Der starre Strahlenstern, der vom Madonnenkopf ausgeht, der Rhythmus des Faltenspiels, mit Schlagschatten und tiefen Buchten, die wellig rollenden, blitzenden Gewandsäume, der rauhe Haarschopf der Engel, der wie eine Pelzkappe aussieht, ihre weit geöffneten dunkeln Augen mit dem Ausdruck animalischen Erschreckens: alles Merkmale, durch welche diese Madonna mit den anerkannten »Frühwerken« Quentins unlöslich verbunden erscheint.

Unvollkommenheit, die als Anfängerschaft gedeutet werden kann, zeigt sich in der Raumgestaltung, in der problematischen Konstruktion der Örtlichkeit. Nicht nur daß die Tiefe durch den Thron verstellt ist: der Kapellenraum, in dem die Bank steht, ist unglücklich angedeutet. Alle Füße, mit Ausnahme der des Christkindes, sind verdeckt. Die Engel fliegen nicht, sondern hängen an unsichtbaren Fäden. Die Komposition im ganzen erinnert an fremde Vorbilder, an Brügger Tradition, erinnert an Memling. Was aber noch stärker ins Gewicht fällt, die Gefühlsweise hat nicht Teil an dem Ernst und der Tiefe, die den Brüsseler Tafeln Gewicht geben.

Der Madonnenkopf ist ein wenig puppenhaft, gleichmütig und unbeteiligt, das Kind freundlich und unbedeutend, das Ganze harmlos und festlich, ohne die Leiderfahrung, die keinem anderen Madonnenbilde Quentins ganz fehlt. Deshalb bin ich geneigt, diese Tafel für noch früher entstanden zu halten als die Brüsseler Madonnen.

Als ein Werk Quentins, und zwar ein relativ früh enstandenes, wird 32 T. XXXI
mit Recht der hl. Christoph im Antwerpener Museum betrachtet. Ähnlich komponierte Darstellungen dieses Heiligen besitzen wir von Dierick Bouts* und auch von dem Nachfolger Diericks, der mit seinem Sohn Albert identifiziert wird.** Bei Vergleichung der Tafeln tasten wir uns in die Nähe des Zusammenhanges, der zwischen Massys und der Löwener Tradition erwartet wird, und entnehmen dem anschaulichen Beispiele die Richtung, die der persönliche Antrieb Quentins einschlug. Schuf Massys seinen Christoph um 1490, was freilich nicht mehr als eine schwach fundierte Annahme bleibt, so ist das Bild Diericks um ein Menschenalter früher entstanden, während Alberts Tafel, die übrigens zu seinen besten Leistungen gehört, ungefähr gleichzeitig, kaum vor 1490, ausgeführt sein mag.

Das Verhältnis der Figur zur Bildfläche hat sich nicht geändert. Der Flußlauf zwischen steilen Uferwänden, die von rechts und links hereinstoßen, die leicht gekräuselte, vom Abendlicht beglänzte Wasserfläche sind von Massys mit den Mitteln aus der Bouts-Werkstatt geschildert. Die Tieferlegung des Horizonts, der in der Münchener Tafel den Kopf des Kindes, in dem Bilde von Modena den Scheitel des Heiligen trifft, in Quentins Tafel dagegen seinen

*Rechts innen auf dem Flügel des kleinen Münchener Altars. Vgl. m. Bd. III T. XXXIV.
**In der Galerie zu Modena. Vgl. m. Bd. III T. LXIII.

Gürtel, schafft eine neue Natürlichkeit des landschaftlichen Raumes, als eine mit Bewußtsein vorgenommene Korrektur an der überlieferten Komposition. Dierick hat das Land und die Wasserfläche von oben überschaut, die im Wasser stehende Figur dagegen in normaler Ansicht gerade vor sich gesehen. Mit dieser dualistischen Sehweise, diesem Zwiespalt im Bildzusammenhange, räumt Massys auf.

Mit Recht hat man vor Diericks Münchener Flügelbilde gepriesen, wie der Meister aus dem Örtlichen und Tageszeitlichen Stimmungswerte gewonnen, dem Erlebnis des heiligen Riesen aus dem abendlichen Leuchten symbolhafte Bedeutsamkeit verliehen habe. Gerade hier setzt Massys ein und schreitet frei aus. Er macht Ernst mit Beobachtung der Lichtumstände und steigert durch starke Gegensätze von Hell und Dunkel den Klang ins Pathetische. Er vereinigt die von Bouts gesammelten Elemente, durchdenkt und durchfühlt die ort-zeitliche Situation. Christoph steht, von vorn gesehen, in dem seichten Gewässer, das Christkind auf den Schultern tragend. Er hebt sich ab von dem Grunde, der unten dunkele Wasserfläche, oben nächtlicher Himmel ist. Die Köpfe leuchten, fast unheimlich bestrahlt, während geschlossene Massen des Gewandes überdunkelt scharf gegen den in der Mitte lichten Himmel stehen. Erregung spiegelt sich in den Köpfen, den weit geöffneten Augen, den gespannten Zügen, der tief eingekerbten Stirnfalte Christophs, drückt sich auch aus in dem aufflatternden Gewandstücke, mit seinen tiefen Bauschungen, den sich bäumenden und schneidenden Linien.

Gegen diesen Riesen, der wie bedroht durch eine Vision, in Ahnung eines schweren Schicksals, die körperlich leichte Last, seelisch erschüttert, trägt, ist Diericks Christoph ein biederes und besorgtes

Männlein. Von Fortschritt kann man hier sprechen, soweit der Kunsthistoriker von Fortschritt sprechen darf, in dem Sinn, in dem er es darf.

Das Christkind ähnelt den Kindern und Engeln der Madonnentafeln mit den dunkeln, großen, weit voneinander abstehenden Augen, mit hoher, rahmender, rund geschnittener Haarmasse, ist aber etwas reifer und öffnet den Mund ein wenig im Drange nach Ausdruck.

Die vier Bilder, die wir betrachtet haben, die in unserer sicherlich beschränkten Vorstellung als »Jugendwerke« Quentins fungieren, heben sich deutlich ab von den zwischen 1507 und 1511 geschaffenen Altären. Im besonderen mangelt ihnen der aufgelöste Schatten, das diffuse Licht. Massys, bemüht um kubische Illusion, um plastische Realität, um starken Ausdruck, wählte zuerst kräftige Gegensätze von Hell und Dunkel, tiefe Kern- und Schlagschatten und überdunkelte weite Teile der Bildfläche, dem Lichte mehr als der Lokalfarbe anvertrauend. Er schlägt den Weg zum Helldunkel ein und verläßt ihn später. Nahe liegt es, den Richtungswechsel durch die Ortsveränderung zu erklären und eine Löwener Periode vor die Antwerpener Wirksamkeit zu stellen. Daß der aus Haarlem stammende Dierick Bouts die Löwener Sehweise auf Beobachtung der Lichtkontraste gelenkt habe, ist wohl vorstellbar. Massys schritt zunächst auf dem Wege Diericks vorwärts und bog dann ab von dieser Bahn.

Können wir, abgesehen von der Anregung, die Diericks fromme, gefühlvolle und farbig tiefe Werke boten, auf irgendeinen Meister deuten, der die Anfänge Quentins bestimmt habe? Van Mander berichtet, der Schmied sei als Maler sein eigener Lehrer gewesen. Diese Vorstellung paßt zu der Legende des durch die Liebe wunder-

bar erweckten Genies. Im Widerspruche gegen van Mander nennt Molanus als den Meister, bei dem Massys das Malhandwerk erlernt habe: Rogier. Welchen Rogier? Der größte Träger dieses Namens war 1464, also gerade, als Quentin zur Welt kam, gestorben. Hat Molanus ihn gemeint, so fällt seine Angabe als wertlos dahin. Er könnte aber den Enkelsohn des berühmten Rogiers gemeint haben, der ebenso hieß. Dieser Meister kam 1460 zur Welt* und war um 1485 vermutlich in Brüssel tätig. Wir gewinnen wenig dabei, wenn wir dem Löwener Chronisten Glauben schenken und seine Angabe auf den jüngeren Rogier beziehen, weil uns jede Anschauung von der Kunstweise dieses Malers fehlt.

Im Jahre 1491 kam Massys nach Antwerpen, 16 Jahre später begann er den Annen-Altar. Das dringliche Bedürfnis, diese Zeitspanne zu füllen, nicht als einen breiten Spalt offen zu lassen,
84 wurde durch C. Justi befriedigt, der in Valladolid in einer Kapelle der Kirche S. Salvador Altarflügel eines 1504 gestifteten geschnitzten Schreins entdeckte, die er mit Bestimmtheit für eine Schöpfung Quentins erklärte.**

Die Flügel zeigen innen die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, außen die Gregorsmesse und sind auffällig hoch. In seltsamer Art ist jeder Flügel in der Mitte vertikal durch eine schmale Leiste geteilt ohne Rücksicht auf den Bildzusammenhang. Die Jahreszahl 1504 ist, streng genommen, nur ein terminus ante quem für die Entstehung der Gemälde. Die Inschrift sagt: Gonzales stellte zu Beginn des Jahres 1504 den Altar auf. Wesentlich früher kann das Malwerk dem Stile nach nicht entstanden sein.

---

* Van den Branden . . . S. 49.

** Jahrb. d. pr. Ksts. VIII (1887) S. 24 ff. — Juan Agapito y Revilla, La Capilla de San Juan Bautista. . . Valladolid, 1912.

Ohne jeden Zweifel sind die Altarflügel in Valladolid höchst beachtenswert als Monumente für die Geschichte der Antwerpener Malerei und zeigen viel von Quentins Art. Von dem Scharfblick und der gewissenhaften Vorsichtigkeit C. Justis war nichts anderes zu erwarten. Schlimm ist nur, daß ich mich zweimal vergeblich in der dunklen Kapelle um eine deutliche Anschauung bemüht habe, und meine Anstrengung, den Stil aus kleinen und schwachen Abbildungen* kennen zu lernen, nicht recht zum Ziele gekommen ist. Soweit ich überhaupt über diese Flügel urteilen kann, zweifle ich daran, daß Massys der Autor sei, und bin geneigt, sie einem bestimmten Nachfolger Quentins zuzutrauen. Ich vermeide die Gefahr, die Vorstellung durch Einfügung des mir problematisch gebliebenen Werkes zu entstellen, und will darauf zurückgreifen, wenn ich auf jenen Nachfolger Quentins zu sprechen kommen werde.

* Lichtdrucke in dem oben genannten Hefte von Juan Agapito y Revilla.

ANDERE WERKE MEISTER QUENTINS

ABGESEHEN von den beiden »beglaubigten« Hauptwerken, finden wir noch einige Monumente, die datiert oder doch – in gewissen Grenzen – ohne stilkritische Bemühung datierbar sind. Wir beginnen mit dem Studium dieser Bilder, um die Vorstellung von Quentins Entwicklung möglichst solide zu unterbauen. Soweit nicht inschriftlich signiert, sind durch Konsensus als Schöpfungen des Meisters anerkannt die folgenden datierten Bilder.

1509 – Das Männerportrait in der Sammlung Reinhart in Winterthur. Ohne Signatur, mit der Jahreszahl. 38 T. XXXVI

1513 – Der Profilkopf eines Mannes im musée Jacquemart-André zu Paris. Signiert und datiert. 51 T. XLVIII

1514 – Der Geldwechsler mit seiner Frau im Louvre. Signiert und datiert. 53 T. L

1515–1524 – Die Versuchung des hl. Antonius im Prado zu Madrid. Nach einer stilkritisch bestätigten Inventareintragung gemeinsame Arbeit Quentins und Joachim Pateniers. Da Patenier 1515 nach Antwerpen kam und 1524 starb, fällt die Entstehung des Bildes in diese Zeitspanne. 31 T. XXX

1515–1524 – Maria mit dem Kind, nach Lionardo, im Museum zu Posen (Raczynski-Sammlung). Ohne Signatur. Die Landschaft anscheinend von Patenier. 19 T. XXXI

1517 – Die Bildnisse des Erasmus von Rotterdam (Rom, Corsini-Galerie) und Ägidius (Longford Castle, Sammlung Ld. Radnor). Durch einen Brief des englischen Humanisten Morus an Erasmus beglaubigt und datiert. 36, 37 T. XXXIV, XXXV

3 T.X 1518(?) – Der Altar in der Pinakothek zu München, eine Stiftung Lucas Rems, der 1518 heiratete, mit seinem Wappen und dem seiner Frau. Ohne Signatur.

8 T.XIV 1526 – Die Anbetung der Könige im Metropolitan Museum zu New York. Inschriftlich datiert (15) 26, ohne Signatur.

24 T.XXV 1529 – Die Madonna Rattier im Louvre. Datiert und signiert.

In dieser Liste fehlt es an Bildern, die vor 1509 entstanden wären, so daß wir die Hoffnung zunächst darauf beschränken müssen, aus dem vergleichenden Studium über den Weg des gereiften und des alternden Meisters Klarheit zu gewinnen.

38 Das wenig bekannte Männerportrait von 1509 in der Reinhart-Sammlung, ein Brustbild, zeigt breite und starke Schlagschatten, wie vom Rahmen geworfene, oben und links, sowie den Schlagschatten des Kopfes auf dem neutralen grünen Grunde. Solche Beschattung des Fonds finden wir öfters, namentlich in Bildnissen, die Joos van Cleve geschaffen hat, aber nirgends so entschieden und folgerichtig ausgebildet wie hier. Mit beiden Händen hält der bartlose Mann einen Zettel, auf dem das Jerusalemkreuz, das Lebensalter 51 und die Jahreszahl 1509 zu sehen sind. Mit plumper Nase, die ein wenig zu stark profiliert erscheint, mit zerklüftetem Kopfe, dessen Höhen und Tiefen bei scharfer Beleuchtung wie in einer Gebirgskarte aufgezeigt werden, ist er in momentaner Bewegung erfaßt. Sein Mund und seine Augen stehen schräg. Aus seitlich gezogenen Pupillen blickt er scheu und schief, unlustig und resigniert den Beschauer an. In der »malerischen« Verschobenheit drückt sich eine vom Schicksale, von seelischen Kämpfen mitgenommene Persönlichkeit aus; die Falten und Furchen im Fleisch erzählen eine Leidensgeschichte. Mit zarter Tonstufung, mit reflexlosen, fleckigen Schatten, scharf einsetzender, rasch ablassender Linien-

schärfe sind der Knochenbau, das mürbe Fleisch, die rissige Haut mit Pickeln und Unebenheiten geschildert.

Wie geglättet, konventionell und oberflächlich sind, damit verglichen, die ähnlich angelegten Bildnisse, die wir von Joos van Cleve besitzen. Der diagnostisch spürende und zerlegende Eifer, der 1509 am Werke war, ließ mit der Zeit nach, wie nach allgemeinen psychologischen Vorurteilen zu erwarten ist. Ein vergleichender Blick auf den »Ägidius« und den »Erasmus« läßt die Entspannung deutlich erkennen.

Massys schuf das Diptychon mit den Bildnissen der beiden Männer, 36, 37
die miteinander befreundet waren, im Jahre 1517, und es wurde an einen dritten Freund, an Thomas Morus nach London gesandt. Der englische Staatsmann und Humanist dankte für das Geschenk mit einem Gedichte, das folgende Überschrift trägt: Verse auf eine Doppeltafel, auf der Erasmus und Petrus Ägidius durch den trefflichen Künstler Quintin gemeinschaftlich dargestellt sind, und zwar so, daß Erasmus seine Paraphrase auf den Brief an die Römer beginnt, und die neben ihm gemalten Bücher ihre Titel zeigen, Petrus aber einen Brief hält, mit der an ihn gerichteten Adresse von Morus' Hand, die der Maler gleichfalls nachgebildet hat.

Erasmus, der als Humanist auf ein in Erz gegossenes Bildnis bedacht war, hat den Maler, der ihm nahe stand, veranlaßt, eine Medaille zu schaffen, dem Niederländer damit eine ungewohnte Aufgabe gestellt. Am 29. März 1528 schreibt der Gelehrte in einem an Heinrich Botteus gerichteten Brief „Unde statuarius iste nactus sit effigiem mei, demiror; nisi fortasse habet eam, quam Quintinus Antwerpiae fudit aere – Pinxit me Durerus, sed nihil simile". Es gibt eine edele Medaille mit dem Profil Erasmi und dem

Datum 1519, die auf Grund dieser Briefstelle ziemlich allgemein für das Werk Quentins gehalten wird.*

Das einzigartige Doppelbildnis ist leider nicht im ursprünglichen Zusammenhang auf uns gekommen. Die eine Hälfte, der Ägidius, in Longford Castle, oben und links nachträglich vergrößert, so daß die Komposition verdorben erscheint, die zweite Hälfte in der Corsini-Galerie zu Rom, aus der Sammlung Graf Gr. Stroganoff. Massys steht auf der Höhe seiner Aufgabe, indem er geistreich die beiden Persönlichkeiten einander kontrastiert. Der Raum reicht über beide Bildtafeln; der Tisch und die Bücherbretter stellen durchlaufend die Verbindung her. Erasmus, der ältere, überlegene, schreibend, ganz für sich, Petrus rege, beweglich, mit gespaltenem Kinn und spürender Nase, scheint die Aufmerksamkeit des in seine Arbeit vertieften Freundes auf sich, etwa auch auf den Brief, den er in der Hand hält, lenken zu wollen.

Der Gelehrte und der Stadtschreiber sind mit Takt und aus respektvollem Abstande geschildert, alle Teile, Antlitz, Haltung, Bewegungsmotiv, die Studierstube, harmonisch der Charakteristik eingefügt. Das Ganze, die Silhouette spricht und drückt den Beruf, die geistige Bedeutung und die verfeinerte Menschlichkeit aus. Kein Zug tritt scharf hervor. Sicher, weitsichtig, zusammenfassend, nicht mehr sich einbohrend als neugieriger Psychologe – wie in dem Bildnis von 1509 –, gestaltet der anerkannte und erfahrene Meister im Jahre 1517. Die beiden Männer sehen sich ähnlich; das Individuelle ist ein wenig abgeschliffen. Jugendlich versonnen,

* Julien Simonis, L'Art du Medailleur en Belgique, Bruxelles, T. vol. 1900 – Hier wird seltsamer Weise die Erasmus-Medaille dem Meister abgesprochen, dagegen eine von 1491 datierte Medaille einer von vorn gesehenen Frau mit der Umschrift: Cristina Metsys – ihm zugeschrieben – Vgl. R. F. Burckhardt, Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. XIII. H. I. S. 42 ff.

an den Evangelisten Johannes erinnernd, nähern sie sich einem Ideale, das der Maler allmählich in sich entwickelt hatte.

Der Männerkopf im musée André mit dem Datum 1513 und 51
dem vollen Namen des Meisters, schneidend scharf im Profil auf weißem Grund, ist kein Porträt, eher ein genrehafter Charakterkopf, geschaffen auf Grund einer Lionardo-Zeichnung. Es gab eine Zeichnung von Lionardos Hand oder eine Nachzeichnung von der Hand eines seiner Schüler, die W. Hollar radiert hat. In dieser Zeichnung stehen nebeneinander ein Männerkopf, der in den wesentlichen Zügen mit Quentins üppigem Greis übereinstimmt, und daneben eine alte widerwärtige Frau, die Massys gleichfalls gekannt hat, wie wir sehen werden. Die von Hollar radierte oder eine ganz ähnliche Zeichnung muß Massys besessen oder doch vor sich gehabt haben. In Aelst sah van Fornenbergh von Massys: eenighe ouwbollighe Monstreuse Tronyen, Mans en Vrouwen. Als Gegenstücke, gepaart, oder in Reihen scheint der Meister, angeregt durch die sogenannten Karikaturen Lionardos, Köpfe von extremer Mißbildung geschaffen zu haben.

In schwer erklärlicher Arbeitsweise geht er über seine Vorlage hinaus. Er naturalisiert mit fast pedantischer Gewissenhaftigkeit ein Gebilde, das seinem Wesen nach naturfern, schwarzweiß und ein Spiel der Feder ist. Lionardo hat sich mit Lust Exzessen zeichnerischer Phantasie hingegeben, wäre aber nie auf den Einfall gekommen, so etwas als ein Gemälde durchzubilden. In das Schema der italienischen Zeichnung hat Massys nach einem lebenden Modell ein Maximum von farbiger Naturwahrheit und individuellen Einzelheiten eingetragen, so daß der Kopf für ein Bildnis gehalten werden konnte. Er hat ein Gespenst lebendig gemacht, einen Witz ernst genommen. Das Ergebnis der gründlichen und meisterlichen

Leistung grenzt an die peinliche Realität, die uns in Wachsfigurenkabinetten irritiert.

Was meinte der Meister? – Was dachten seine Gönner, wenn sie Bilder dieser Art in Auftrag gaben, annahmen, erwarben und aufstellten? – Kuriosa der Natur, wie Mißgeburten, aber auch Typen, Ideale der Häßlichkeit erregten den Beschauer. Und gerade ein Maler wie Massys mit seiner Liebe und seinem Verständnis für Wohlgestalt wurde dazu gelockt, das Garstige dem Schönen entgegenzustellen zur Steigerung der Wirkung beiderwärts. Schließlich steht hinter der Formung ein prangerndes Urteil, eine moralisierende Lehre. Schönheit neben Häßlichkeit finden wir in den Passionsdarstellungen Quentins und in den Martyrien der Heiligen. Das Schöne ist dort heilig, das Häßliche ist böse. Leidenschaften und arge Lüste haben den Leib entstellt, wie ihn Gläubigkeit und seelische Reinheit veredelt haben. Der alte Zyniker offenbart sich in brutaler Offenheit und prahlt mit seinem faul hangenden Fleisch und dem faltigen Antlitz, in das sich alle Laster eingeschrieben haben.

Die Genredarstellung, die im Andachtsbilde keimte und wucherte, dann aus der Altartafel heraussprang und sich selbständig machte, neigte zur Karikatur, weil ja im Kirchenbilde die bösen Antagonisten Christi und der Heiligen genrehaft gewesen waren, aber auch trüber Ernst aus Kirchen und Kapellen zog in die junge Genremalerei ein.

53 Der Geldwechsler mit seiner Frau im Louvre – 1514 entstanden –, dem Thema nach anscheinend profan, ist erfüllt von einer edelen Traurigkeit, von dem Geiste der Altäre. Wir graben nach tieferer Bedeutung, weil wir die vertraute Gemeinschaft und Nähe eines auf unserer Ebene stehenden Menschentums vermissen. Nicht ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit, eher eine Erscheinung von

vieldeutiger Sinnbildlichkeit. Blickt die Frau bekümmert hinüber zu dem Gatten, der an irdischem Gut hängt, oder wird sie, mechanisch und unaufmerksam im Gebetbuch blätternd, durch den lockenden Klang des Goldes von frommem Tun abgezogen? – Der Ausdruck feierlicher Schwermut, an dem der Mann trotz seinem weltlichen Geschäfte teilnimmt, entscheidet diese Frage nicht. Wie dem auch sei, jedenfalls sind Goldwage und Gebetbuch, Götzendienst und Gottesdienst, rechnender Geiz und Sorge um das Seelenheil gegeneinander gestellt.

Von dieser Bildidee Quentins, die freilich vielleicht auf Jan van Eyck* zurückreicht, stammt ein Geschlecht von drastischen und brutalen Bildern ab.

Namentlich Marinus van Reymerswaele hat das Motiv in seiner lauten Art oft wiederholt. Die Genremalerei, die sich zwischen 1530 und 1550 üppig entfaltete, mit lebensgroßen Halbfiguren, lebt von physiognomischen Kuriositäten. Jan Massys, Jan van Hemessen, Marinus u. a. steigern die Sensation bombastisch. Das Bedürfnis nach grotesken Bildungen muß sehr stark gewirkt haben. Massys war der Erste, der es — freilich mit Hilfe Lionardos — befriedigte.

Wie C. Justi scharfsichtig bemerkt hat, enthält eine der großen 31
und berühmten Patenier-Landschaften, die der Prado besitzt, Figuren von Quentins Hand. Diese Beobachtung wird durch ein Escorial-Inventar bestätigt, wo die Tafel, eine Versuchung des hl. Antonius aufgeführt wird als von »Maestre Coyntin y M. Joachim«. Der »gute Landschaftsmaler«, wie Dürer von

* In Mailand sah der Anonimo Morellis einen Kaufmann, der mit seinem Gehilfen Rechnungen abschließt, in Halbfiguren, von van Eyck oder von Memling. Vgl. m. Bd. IS. 114.

Patenier spricht, hat einer Madonna von Joos van Cleve eine sehr schöne Landschaft hinzugefügt. Dies berichtet van Mander.* Zwei oder drei Maler arbeiteten gemeinsam an einem Bilde. Solche Kollaboration, die im 17. Jahrhundert, namentlich in Antwerpen, ausartete, begann schon um 1520. Damit war eine bedenkliche Arbeitsteilung, eine schädliche Spezialisierung verbunden. Der Figurenmaler, der sich daran gewöhnte, den landschaftlichen Grund von einem anderen ausführen zu lassen, der sich auf Hilfe stützen konnte, vernachlässigte den örtlichen Zusammenhang zum Nachteile für die Bildeinheit. Mit Patenier stand Massys, wie wir wissen, in vertrauter Beziehung. Als der Landschaftsmaler gestorben war, fungierte Massys als Vormund der verwaisten Töchter.** Die zwischen 1515 und 1524, innerhalb der Antwerpener Wirksamkeit Pateniers, entstandene Versuchung des hl. Antonius enthält eine Gruppe ziemlich großer Figuren, die sich mit leuchtendem Fleisch abheben von dem Waldesdunkel. Patenier hat dem Mitarbeiter die Bühne bereitet — mit weitgeschwungenen hellen Erdwellen. Auf einer Bodenerhebung sitzt, vom Rücken gesehen, der Heilige, eine hagere, dunkel gekleidete Gestalt und erwehrt sich der drei Frauen, die verlockend ihm nahen. In komplizierter Bewegung hält er sich mit der rückwärts aufgestützten Linken aufrecht, hebt abweisend die Rechte und wendet den Kopf fort nach vorn, um dem verführerischen Anblicke zu entgehen. Die zierlichen Mägde, in modischer Tracht, beugen und neigen sich gleich Schwänen, den Heiligen heiter umspielend, listig neckend; eine hat liebkosend die Hand an seinen Nacken gelegt, die zweite bietet ihm einen Apfel an, die dritte streckt mit einladender Gebärde beide

* Deutsche Ausgabe I S. 211.

** Publikation der Antwerpener Gildenlisten I S. 83.

Hände aus. Hinter seinem Rücken eine teuflische Vettel, kupplerisch heftig agierend. Mit dreifach ausgeprägter Lieblichkeit ist die erotische Versuchung geschildert, und Anmut unbedenklich der heillos sinnlichen Berückung verliehen.

Im Museum zu Posen, in der Raczynski-Sammlung wird die denk- 19
würdige Madonnentafel bewahrt, die enge Verbundenheit Quentins mit Lionardo offenbart. Maria in ganzer Figur sitzend, vorgebeugt, mit beiden Händen das Kind haltend, das sich anschickt, auf dem Lamme zu reiten. Eine glückliche Eingebung Lionardos, das in der Pariser »Anna selbdritt« verwendete Motiv. Massys hat, wenn nicht dieses Gemälde, so ein ähnliches oder eine Zeichnung mit dem Kompositionsgedanken gekannt. Lionardo hat ihn angezogen, ist ihm entgegengekommen. Etwas wie seelische Verwandtschaft waltet zwischen diesem Italiener und diesem Niederländer. Die fruchtbare Phantasie, die mit den Formen des Menschenkopfes spielt, mit den Ausdrucksmöglichkeiten experimentiert und mit den verwickelten, verschlungenen Bewegungen der südlich elastischen Leiber: aus dieser Quelle bereicherte sich Massys. Die Mischung von wissenschaftlich scharfer Sehweise und bildnerischer Erfindung war ihm hohes und fernes Vorbild. Quantitativ viel hat er sicherlich nicht von Lionardo zu sehen bekommen, was aber in seine Reichweite gelangte, wurde als nährender Stoff tief eingesogen.

Die Mutter gängelt das knabenhaft schlanke Kind, in dem sich der Spieltrieb regt, das den Kopf schalkhaft zurückwendet zu ihr, während es das Bein rittlings über das Lamm setzt.

Die Landschaft, mit hohem Horizonte, mit vielen horizontalen Parallelen paßt nicht zu der italienischen Bildidee, dehnt sich hart und fremd hinter der Pyramide der Figuren. Massys bildet

das Land anders, mit welligen Linien, »romantischer«, mit Hügeln und Türmen. Er hat diesen geographisch gesehenen Hintergrund sicherlich nicht ausgeführt. Wahrscheinlich hat ihn Patenier hinzugefügt.

Der Rem-Altar, dessen auseinandergerissene Teile früher in München und in Nürnberg, irrtümlich als Werke Pateniers katalogisiert, hingen, steht jetzt im richtigen Zusammenhang und von Übermalung befreit in der Pinakothek. Ein kleines Triptychon von ungewöhnlicher Komposition, ohne rechtes Zentrum, da die Mitteltafel nebeneinander die Dreifaltigkeit und die Madonna auf spätgotischen stachligen und verschlungenen Konsolen enthält und wie aus zwei Flügelbildern zusammengesetzt aussieht. Links, bei geöffneten Türen, das Martyrium des hl. Sebastian, rechts der hl. Rochus, außen, grau in grau, Lucas und Anna selbdritt. Vollkommen im ursprünglichen Zustande steht der Altar nicht vor uns. Der Abschluß oben war ehemals nicht gerade, sondern sattelbogig. In der Mitte unten das Doppelwappen des Kaufherrn Lucas Rem und seiner Gattin Anna, die er 1518 heiratete. Da die Namensheiligen des Augsburger Paares außen auf den Flügeln zu sehen sind, kann kaum bestritten werden, daß der Altar von Rem, und zwar 1518 oder später in Auftrag gegeben worden sei, man müßte denn zu der unwahrscheinlichen Erklärung greifen, Rem, der schon zwischen 1508 und 1518 öfters in Antwerpen war, hätte den Altar vor seiner Eheschließung bestellt und später mit dem Wappen und den Namensheiligen vervollständigen lassen. Wir besitzen das höchst aufschlußreiche Tagebuch Rems, der in jungen Jahren fast stets auf Geschäftsreisen, in höherem Alter häufig krank, in Portugal 1505 von der Pest verschont, gerade diejenigen göttlichen und heiligen

Personen dankbar anruft, die in dem Altare dargestellt sind, nämlich den Heiland, Maria, Sebastian und Rochus.

Die Bilder außen auf den Flügeln sind vergleichsweise schwach, anscheinend in Quentins Werkstatt entstanden. Bei geöffneten Flügeln fällt Ungleichheit auf. Wenige Teile stehen auf der Höhe, namentlich der hl. Sebastian und die Marienfigur; der hl. Rochus zeigt bedenkliche Unzulänglichkeit.

Die aus der Pariser Sammlung R. Kann in das Metropolitan Museum 8
nach New York gelangte Anbetung der Könige zeigt im Ornament eines Pilasters die Zahl 26. Damit ist doch wohl das Entstehungsdatum 1526 angezeigt. Spät, nämlich nach 1520, ist die Tafel unter allen Umständen ausgeführt, wie die Ornamentfüllung verrät, die, im Geschmack der sogenannten Kleinmeister, vor 1520 dem Meister nicht zugänglich war. Und er muß diese Schmuckform irgendwoher genommen haben, vermutlich aus einem Kupferstiche.

Die fast quadratische Bildfläche ist überfüllt, indem sich die Könige und ihre Gefolgsleute dicht zusammendrängen, in turbulentem Ansturme, mit mehr Neugier und aufgeregter Gestikulation als Sammlung und Andacht. Zwischen den großen Köpfen glitzernde Stickerei, Gefäße, Waffen, Halsketten. Keine Luft, keine Landschaft, keine Raumillusion trotz der starken Verjüngung einiger Figuren. Die Fürsten, weither gekommen, vertreten den Erdball und seine Völkerschaften. Mit dem in der Hafenstadt geschärften Blicke für ethnographische Kuriosität bildet Massys die stark ausgebogenen und aufgestülpten Nasen und die wulstigen Lippen der semitischen und negerhaften Rassen. Der Madonnenkopf in reifer Schönheit, weich eingebettet in das Linnen, unbeteiligt, das Kind säuglingshaft die Glieder an den Leib ziehend, wie ein Ballen auf den Händen der Mutter.

24 Die Rattier-Madonna im Louvre ist ein Jahr vor des Meisters Tod entstanden. Sie belehrt über Ausgang und Ziel. Die Halbfigur der Madonna im Zimmer. Das zur Hälfte geöffnete Fenster gibt die Aussicht frei auf steil getürmtes Bergland. Auf der Rampe unten Früchte, ein Glas, ein Teller, ein Messer. Das Stilleben von guten Gaben, das zur Ausprägung des menschlich bürgerlichen, häuslichen Wesens auch von Joos van Cleve gern hinzugefügt wurde, steht hier im Einklange mit der Schlafzimmer-Behaglichkeit des Raumes. Das Christkind, nach Altersstufe und der Bildung des schlanken, biegsamen Leibes, ähnelt dem von Lionardo entlehnten Knaben der Raczynski-Madonna. Es umhalst mit liebebedürftigem Eigenwillen die Mutter, in meisterhaft durchgebildeter Bewegung, küßt eher, als das es geküßt würde. Der Madonnenkopf erinnert entschieden an denjenigen der New Yorker Anbetung.

Durch die mit größerer oder geringerer Sicherheit und Genauigkeit datierten Werke haben wir einige Punkte fixiert, die wir zu einer Entwicklungslinie verbinden können. Freilich rechnen wir mit Schwankungen, Kehren und Störungen von allerlei Art und dürfen ja nicht die im Groben erkannte Richtung zu pedantischer zeitlicher Reihung der undatierten Werke mißbrauchen.

Aus dem melancholisch kirchlichen, bedrückenden Dunkel seiner Vaterstadt strebte Massys zu strahlender Helligkeit und festlicher Farbigkeit. Gegen Ende seiner Laufbahn bevorzugte er die »malerisch« weiche, farbig harmonische Form. Um 1510 steht der analysierende Spürsinn auf der Höhe, wird später durch weitsichtig überschauende Betrachtung abgelöst. Die allgemeine Sehnsucht nach südlichen Vorbildern konzentrierte sich in ihm auf Lionardo. Der Mensch mit Leib und Seele wird mehr und mehr

zur Aufgabe. Im Baulichen und Ornamentalen trennt sich Massys spät von der gotischen Gewohnheit. Am spätesten, nicht ohne die Hilfe Lionardos, überwindet er die reliefhafte Bindung und Einspannung der Komposition, die gleichmäßige Füllung der vordersten Bildschicht. In den letzten Werken ladet die früher knapp und rein begrenzte Form schwellend aus. Die Beweglichkeit des Menschenleibes steigert sich gegen 1520 zu einer spielerischen, nervös ausfahrenden Agilität. Eine Minderung der seelischen Anteilnahme im Alter, in der Routine des Werkstattbetriebs ist zu erwarten.

Was ich, abgesehen von den herausgegriffenen Bildern, anerkenne als von der Hand des Meisters geschaffen, zähle ich auf, geordnet den Themen nach. Indem dabei die der Aufgabe nach gleichen oder ähnlichen Äußerungen zueinander gerückt und miteinander verglichen werden, treten die Stilunterschiede deutlich hervor, die für die Entwicklungsphasen charakteristisch sind. Zuerst die Altartafeln erzählenden Inhalts, dann die ruhig repräsentativen Andachtsbilder, namentlich Madonnen und einzelne Heilige, endlich die Genrestücke und Bildnisse.

Im Dogenpalaste zu Venedig wird eine Ausstellung Christi be- 11
wahrt, die vielleicht als ein Original von Quentins Hand zu betrachten ist. Der Heiland von vorn, fast bis zu den Knien sichtbar steht ermattet mit Mühe aufrecht, neben ihm Pilatus mit langem Bart, mit beiden Händen gestikulierend. Der Sinn der Darstellung liegt in dem schmerzerfüllten, Mitleid erregenden Antlitz des Heilands, in den Händen des Landpflegers, der sich zeigend und redend an die Volksmenge wendet, sowie in den drei bösartigen Köpfen der Schergen. Der breite Kopf Pilati, weder freundlich noch feindlich, leer und lau. Die Entscheidung wird

der Masse überlassen, an deren Stelle der Bildbeschauer steht. Hinter der Figurengruppe eine vertikal vielfach gegliederte Steinwand mit einer Säule, deren Kapitell, in Stein gehauenes Dornengeflecht, an das Kapitell im Rem-Altar erinnert. Nach der breit ausladenden Form zu urteilen, ist die Tafel kaum vor 1520 entstanden.

10 T. XVI Viel figurenreicher, eine der merkwürdigsten Kompositionen, die wir von Massys kennen, ist eine Ausstellung Christi im Privatbesitze zu Madrid, die, soviel ich weiß, noch nirgends erwähnt worden ist. Christus inmitten wütiger Kriegsknechte neben Pilatus auf dem Treppenabsatze des Stadthauses stehend, unten drei Männer bis zur Brust in die Bildfläche ragend, die Hände emporstreckend. Die Anordnung wirkt neuartig und aufregend in ihrer Schrägheit, weil die Figurenreihe oben, mit dem Heiland in der Mitte, diagonal zu den Bildrändern verläuft, nach rechts abwärts, so daß das asymetrische Bild nicht wie eine Einzeltafel, sondern wie ein Altarflügel von der linken Seite aussieht. Die ungemein reich geschmückte Wand des Palastes ist perspektivisch von unten und in die Tiefe stoßend konstruiert. An physiognomischer Mannigfaltigkeit, an Erfindung im ornamentalen und figürlichen Schmuckwerk überreich, ist das Werk erfüllt von der gespannten Bemühung, die ebenso stark nur in dem großen Antwerpener Altare spürbar ist. Da die wunderlich unreine Architektur in hartem Beieinander und schroffer Gegensätzlichkeit gotische und renaissancemäßige Elemente enthält, möchte ich die Entstehung dieser Tafel in die Zeit um 1515 setzen.

Es gibt eine Bildergruppe, kleinfigurige Kreuzigungen oder Kalvarienberge, die fehlerhafte Beurteilung erfahren haben. Nachdem man davon abgelassen hatte, den Namen Pateniers vor diesen Tafeln mißbräuchlich auszusprechen, ist der Name Quentins mit

größerer oder geringerer Sicherheit vor diesem oder jenem Gliede der Gruppe genannt worden. Das beste Werk in der Reihe, die 12 T. XVII
oben rund geschlossene kleine Tafel in der Fürstlich Liechtensteinschen Galerie, enthält Figuren, die fast staffagehaft in oder – besser – vor der Landschaft stehen. Christus in der Mitte am hohen Kreuzstamm hängend, Maria stehend, den Kopf abgewendet von dem Schreckensanblicke, mit verschränkten Fingern in Gürtelhöhe, Johannes auf der anderen Seite, emporblickend, die Hände bis zum Hals erhebend. Magdalena umklammert kniend mit beiden Armen den Stamm des Kreuzes. Taghelles Land mit ausführlich geschilderter Stadt, die am Fuße hoher Berge sich dehnt, mit zwei Rundbauten und einem stolzen Stadthaus.

In dem überlieferten Kompositionsschema steht jede Gestalt für sich mit zierlicher Knappheit der Kontur, wie mit der Schere ausgeschnitten. Mag sein, daß die Landschaft von Patenier hinzugefügt worden ist. Dies würde die Unverbundenheit der Bildteile erklären.

Das zweite Werk, die oben bogig geschlossene Kreuzigung in der 13
Londoner National Gallery, enthält mehr Figuren, außer Maria, Johannes und Magdalena noch zwei trauernde Frauen. Die – teilweise übergangene – Tafel steht in der Formensprache und im Verhältnis der schlanken und biegsamen Figuren zur Landschaft dem Wiener Bilde sehr nahe.

Die anderen drei in diesen Zusammenhang gezogenen Altäre treten 56, 57, 58
beträchtlich zurück, sowohl der sogenannte Rohrauer Flügelaltar in der Harrach-Galerie zu Wien, wie derjenige im musée Mayer van den Bergh in Antwerpen und der im Brüsseler Museum.

Die Mitteltafeln der Triptychen in Wien und Antwerpen stimmen, was die Figurengruppe betrifft, miteinander überein, nur daß in

dem Bilde der Harrach-Galerie die Schächer und mehrere andere Gestalten eingefügt sind. Magdalena und Johannes hier und dort decken sich nicht nur mit einander, sondern auch mit diesen beiden Figuren in der Tafel der Liechtenstein-Galerie. Solches Kopieren, Kompilieren, Ausnutzen von Zeichnungen oder Kartons läßt auf Werkstattbetrieb schließen, auf Tätigkeit oder Mittätigkeit von Gesellen und Gehilfen. Soweit Massys mit eigener Hand Andachtstafeln ausführte, hat er sich, soweit wir sehen, niemals wiederholt. Solche Arbeitsweise paßt auch nicht zu unserer Vorstellung von seinem Charakter. Die Flügeltafeln der beiden Altäre stehen nicht auf der Höhe seines Könnens. Noch schwächer und offensichtlich die Arbeit eines Nachahmers ist der Altar in Brüssel.

Keinesfalls können die Mängel dieser Werke dadurch erklärt werden, daß man sie als Jugendarbeiten nimmt. Schon die Stifterbildnisse in dem Altare zu Antwerpen lassen Ansetzung in die Frühzeit dem Kostüme nach nicht zu.* Die Datierung dieser Gruppe in die Zeit um 1520 kann auch deshalb nicht zweifelhaft sein, weil der Crucifixus besonders in dem Bilde der Liechtenstein-Galerie vollkommen übereinstimmt mit demjenigen im Rem-Altar, der schwerlich vor 1518 entstanden sein kann.**

16 Nach Art, Qualität und Entstehungszeit mit den besten Stücken dieser Gruppe auf einer Linie steht die kleine Beweinung Christi im Louvre.

4 T. XI–XIII Bedeutsam bereichert wird unser Besitz durch drei Tafeln, Reste eines umfangreichen Altares, die vor wenigen Jahren angeblich aus Portugal in den Londoner Handel gelangt sind. Eins dieser

* Vgl. Hulin, cat. cr. der Brügger Ausstellung von 1902 unter Nr. 198, wo der Altar in der Sammlung Mayer v. d. Bergh wesentlich günstiger beurteilt wird.

** S. oben S. 48.

fast quadratischen Bilder, mit den Frauen am Grabe Christi, befindet sich zur Zeit in der Hand eines Berliner Kunsthändlers, eine zweite, die Darbringung des Kindes im Tempel, und die dritte mit der hl. Familie auf der Flucht noch in London. Vermutlich fehlt eine Bildtafel, wenn nicht mehr, da ja die aufgetauchten kein inhaltlich befriedigendes Ganzes bilden. Die Frauen, drei an Zahl, mit Johannes, der Maria stützt, bewegen sich reliefartig in der vorderen Bildschicht nach rechts. Maria, mit gehobenen Händen, verschränkten Fingern, wird mit liebevoll sanftem Drucke von dem Orte des Schreckens fortgeleitet, die voranschreitende, sich teilnahmsvoll zurückwendende Frau weist mit den Händen den Weg. Im Mittelgrunde nahen sich zwei Frauen, von denen die eine als Magdalena kenntlich ist, in entgegengesetzter Richtung. Unmittelbar hinter der Hauptgruppe der spärlich bewaldete Hügel, ähnlich wie in dem Mittelbilde des großen Antwerpener Altares. Rechts Ausblick in die Tiefe, auf die turmreiche Stadt. Der im Ton ungemein reich gestufte, vorwiegend braune Grund aus Fels und Erde läßt die reinen und gesättigten Lokalfarben der Gewänder leuchtend hervortreten. Der Himmel ist bei untergehender Sonne mit dunkelen, rot geränderten Wolken und roten Wolkenstreifen bezogen.

Die einzigartige Darstellung, eine selbständige Paraphrase des Evangelienberichtes, ist nach Erfindung und Ausführung eine der glücklichsten Schöpfungen Quentins, der sich in die weibliche, familienhafte Trauer, die feierliche Würde der Bestattung eingefühlt hat. An Intensität des Ausdrucks, Tiefe der Empfindung, durch Leid vergeistigter Formenschönheit steht die Tafel dem berühmten Antwerpener Altare nicht nach.

Die Darreichung im Tempel ist so gegliedert, daß der Altartisch

in der Mitte die Mehrzahl der vielen Figuren bis zum Gürtel verdeckt. Nur zwei Gestalten vorn rechts und links an den Tischseiten in ganzer Figur, die Frau mit dem Korb und der bärtige Priester, der das winzige Christkind mit beiden Händen hält. Die sehr dicht gereihten Köpfe, annähernd in einer Höhe, überschneiden einander, so daß von einigen nur ein Teil des Antlitzes, ein Auge, ein Stück der Nase, sichtbar wird. In der Zone des physiognomischen Ausdrucks wirkt die Tafel überlastet, im übrigen aber etwas leer.

Der Kirchenraum vertieft sich mit drei bogig geschlossenen Nischen nach hinten, zentralistisch, symmetrisch konstruiert. Der Tisch und die Wände stehen parallel zur Bildfläche.

Das dritte Stück: die Ruhe anf der Flucht. Maria hat sich links niedergelassen und hält das auf einen Felsblock gesetzte Kind, dem der in der Mitte stehende Joseph einen Apfel reicht. Rechts der grasende Esel. Reich entwickelte Landschaft mit felsigen Bergen und Baulichkeiten. Während sonst die freundliche Idylle der in Einsamkeit geborgenen und geretteten heiligen Familie ausgebildet wird, beklagt Massys das Schicksal der verjagten, verfolgten, unbehausten Unschuld. Maria weint. Möglicherweise sind uns drei Teile von einem Zyklus der „sieben Schmerzen Mariae“ erhalten.

Der Altar, zu dem diese Tafeln gehören, kann nicht viel später als der große Antwerpener entstanden sein.

14. T. XVIII Eine Beweinung Christi, die vor einigen Jahren im Pariser Kunsthandel aufgetaucht ist, gleicht in der Figurenzahl und dem Verhältnis der Figuren zur Landschaft und zur Bildfläche der Mitteltafel des Antwerpener Altares. Die Gruppierung ist jedoch lockerer als dort. Die Köpfe stehen weiter voneinander entfernt, in minder regelmäßigem Beieinander. Mehr Luft, mehr Raum. Der mit

dunkeln Wolken bezogene Himmel, das sich in die Tiefe dehnende Land im Abenddämmer wirken kräftig als Stimmungswerte. Die Bewegungen sind freier und gelöster, die Lokalfarben weniger offen und minder strahlend. Ich setze dieses Werk, dessen Schwächen auf Rechnung des nicht tadellosen Zustandes kommen, in die Zeit um 1520.

Durch ein äußerlich bescheidenes, im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum bewahrtes Fragment haben wir Kenntnis von einer Passionstafel, die zu den reifen Meisterwerken Quentins gehört hat. Der Kopf einer weinenden Frau mit den Händen zum Halse gehoben. Nach der überaus milden und weichen Modellierung zu urteilen, war das zugrunde gegangene Andachtsbild, vermutlich eine Beklagung Christi, ein ziemlich spät entstandenes Werk. 54 T. XXXII

In der Reihe der Madonnen, die wir von Massys besitzen, ist die im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum die dimensional stattlichste – mit der thronenden annähernd naturgroßen ganzen Figur. Wenn sie nicht so monumental wirkt, wie den Maßen nach zu erwarten wäre, so liegt die Ursache in dem geringen Volumen der reliefhaft aufgefaßten Gestalt. Der Klarheit, Reinheit und lichten Lokalfarbigkeit sind Gewicht und Raum geopfert. Das zärtliche Kußmotiv widerspricht der Repräsentationswürde ebenso wie die stillebenhafte Zutat der gewissenhaft und überdeutlich vorn auf dem Tische geordneten leckeren Dinge. 18 T. XX

Maria thront auf steinernem Sitze von gotischer Form, der mit den polierten farbigen Säulen geschmückt ist. Die Rückwand öffnet sich luftig, Helligkeit von hinten einlassend. Das Kind halb sitzend, halb kniend, knabenhaft mit schlanken Gliedern, drückt seine Lippen an die der Mutter.

Vermutlich wurde die oben bogig geschlossene Tafel durch einen

reichen plastischen Rahmen, der sich der gemalten Architektur anschloß, kräftig gefaßt und in ihrer Wirkung erheblich gesteigert. Die Tafel ist früher entstanden als die im Motiv ähnliche Rattier-Madonna (1529) und ungefähr gleichzeitig mit der Raczynski-Madonna*, eher vor als nach 1520.

27 Die stehende Madonna im Museum zu Lyon lebt in der Erinnerung als ein filigranartiges Kleinod. Eine verschachtelte, tiefe Halle umschließt die Figur, die hervorleuchtet, als eine zierliche und doch – im Verhältnis zu dem Bau – große Erscheinung. Architektur und Ornament sind wie von einem phantasievollen Goldschmied in der kritischen Wendezeit von der Gotik zur Renaissance gestaltet. Die »malerische« Mannigfaltigkeit des stachlig ziselierten Schmuckwerkes ist durch Farbigkeit gesteigert. Ein ehrwürdiges überliefertes Motiv, diese stehende weiße Madonna mit der sanft abwärts wallenden Gewandung, in die persönliche unnachahmliche Tonart Quentins transponiert.

21 T. XXIII Die Madonna in Halbfigur, die mit der Aynard-Sammlung versteigert wurde, schließt sich im Frauentypus und im Bewegungsmotiv des Christkindes dem Bild im Museum von Lyon an. Einige Merkmale von Altertümlichkeit, der Strahlennimbus, die steinige Härte im landschaftlichen Grunde, die Sprödigkeit der Haarmasse, sprechen für relativ frühe Entstehung.

26 T. XXVII Die aus spanischem Privatbesitz über den Londoner Kunsthandel in die Sammlung v. Pannwitz gelangte festlich prangende Tafel mit der Madonna und je einem Engel rechts und links zu seiten des Thrones ist ein Werk der Spätzeit. Aus dem nüchternen Bauwerk ist jeder Nachklang von gotischer Form getilgt. Ein glattwandiges steinernes Gestühl mit verkröpften Pilastern, Voluten

* S. oben S. 47.

und durch Malerei belebte Flächen. Im Geiste der Renaissance bewegt sich die Mutter und das Kind mit triumphierender Freiheit. Der abgestreckte, weit langende Arm des Kindes ist von aktivem Lebensgefühle gelenkt, wie der Arm der Mutter, der nach einer Blume greift. Im Faltenzug des Madonnenmantels barock launenhafte Überschneidungen und Ausbiegungen, wie wir sie in solcher Häufung sonst nicht antreffen.

Mit der Pariser Warneck-Sammlung wurde eine etwas verriebene Halbfigur der Madonna verkauft, die sich in der Weichheit des Fleisches und der lionardesken Süßigkeit des Ausdrucks der Rattier-Madonna nähert und deshalb ziemlich spät entstanden zu sein scheint. Das Kind, das der Mutter liebkosend unter das Kinn greift, lächelt mit leicht geöffnetem Munde. Die Figuren stehen hell gegen die dunkle Folie der Waldwand. 22 T. XXIV

Maltechnisch abweichend und für sich stehend, kann das vor wenigen Jahren für die Londoner National Gallery erworbene, in Wasserfarbe auf Leinwand ausgeführte Gemälde nicht ohne weiteres mit den anderen Madonnenbildern verglichen werden, und seine zeitliche Einordnung macht Schwierigkeiten. In der Mitte, von vorn bis zum Knie sichtbar, die Madonna mit dem Kinde, das sich auf ihrem Schoß nach links wendet und der stehenden Katharina den Ring auf einen Finger schiebt, während die Mutter von der rechts stehenden Barbara einen Kranz empfängt. An der architektonisch reich gegliederten Rückwand hängt in der Mitte hinter Maria ein heller, gemusterter Stoff. Die trübe und dumpfe Gesamterscheinung, die durch das Malverfahren verursacht wird, sowie durch den fragwürdigen Zustand, in dem sich fast alle Bilder dieser Gattung befinden, kann leicht dazu verführen, das Werk für altertümlicher zu halten, als es in Wahrheit ist. Entgegen 28 T. XXVIII

dem gefühlsmäßigen ersten Eindrucke betrachte ich das Bild als ein ziemlich spät entstandenes, zumal, da das Christkind nach Form, Typus und Bewegungsweise viel Ähnlichkeit zeigt mit dem Kind in der Anbetung der Könige in New York, die doch vermutlich von 1526, keinesfalls aus wesentlich früherer Zeit stammt.

In der ganzen großen Gemeinschaft der heiligen Männer und Frauen gibt es keine Gestalt, die so geeignet war, die Phantasie Meister Quentins in Bewegung zu setzen, wie die Büßerin Magdalena. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts war sie allen niederländischen Malern ein Liebling und zumeist nichts als Vorwand, mit einem hübschen, anmutigen und reich gekleideten Frauenbild aufzu-
35 T.XXXIII warten. Die Halbfigur der Magdalena im Museum zu Antwerpen enthält den ganzen Massys wie in Quintessenz. Und wer an die vielen Halbfiguren von den Landsleuten und Zeitgenossen denkt, nimmt die Besonderheit und Erwähltheit Quentins wahr. Wie derb, dickhäutig und oberflächlich, mit ihm verglichen, haben alle anderen den Sinn der Aufgabe verfehlt. Zu vergeistigter Schönheit ist die Frau aus Lust und Leid hervorgegangen. Ihr Schicksal, die Geschichte ihrer Läuterung ist dem verfeinerten, vielschichtigen Ausdruck abzulesen.

Massys hat die Tafel oben rund geschlossen, durch den Umriß des Kopfes und die Schulterrundung annähernd konzentrische Kreise gezogen zu der bogigen Rahmung, unter deren Schirm die Halbfigur steht, und damit die Harmonie des Ganzen gesichert. Die Kurven des dunklen Hallengewölbes fügen sich in das System der Kreise, das unterbrochen wird durch die vertikalen Glieder des Gefäßes und der polierten Säule, sowie durch die gotisch steilen, burgartigen Gebäude hinten im Land. Im ganzen herrscht diffuse Helligkeit. Das von dunklem Haar umrahmte Fleisch ist fast so

hell wie der Himmelsfond. Der horizontal, dem Rahmen unten parallel, die Halbfigur abschließende Arm ist umhüllt von tiefmuldigem Stoffgefältel.

Die modisch gekleidete Frau hebt behutsam mit preziös abgespreiztem kleinen Finger den Gefäßdeckel, als ob sie ein Geheimnis lüftete. Ein wenig seitlich gewendet, blickt sie mit halb geschlossenen Lidern schräg abwärts, zurückweisend, wie wenn unser Blick sie beleidigt hätte.

Männliche Heilige, standbildhaft heroische Gestalten, fesselten die Einbildungskraft des Meisters in geringem Grade. Den Charakter physiognomisch auszuprägen reizte ihn – in großen Köpfen und Halbfiguren. Der Heiland und die mater dolorosa, paarweise beieinander, wurden von Massys in seiner Werkstätte und von seinen Nachahmern des öfteren in Brustbildern dargestellt. Massys hat diesen Bildtypus, der sich namentlich in Löwen in Diericks Kreis entwickelt hatte, umgeprägt, und mit Nutzen vergleichen wir seinen hoheitsvollen, strahlenden und gesalbten Herrscher mit dem bekümmerten und bedrückten Asketen aus den Löwener Werkstätten. Die Antwerpener Galerie besitzt das beste Exemplar des Paares von Quentins Hand. Mit dem weltweiten visionären Blicke, der kräftig beschatteten, weich modellierten Nase, dem leicht geöffneten Mund ist das sozusagen endgültige Antlitz des Heilands gestaltet und befriedigte in dieser Mischung von hieratischer Erhabenheit und menschlichem Ebenmaß für lange Zeit ein feminines Andachtsbedürfnis.

Ob Heiligenbild oder genrehafter Charakterkopf: ein alter bärtiger Mann in der Sammlung Cambó zu Barcelona läßt diese Frage unentschieden. Auf neutralem dunklen Grund das etwas schräg gestellte Haupt, in wolliger derber Kutte, mit weißem Barte, dessen T. XXIX

drahtige Textur im Gegensatz zu dem seidigen Haupthaar genau und ausführlich veranschaulicht ist. Eine mächtige, etwas zu stark profilierte Nase, ein tiefer und breiter Spalt zwischen der schmalen Oberlippe und breiten Unterlippe, die Augen tief gebettet: trotz der grotesken Bildung eine anima candida, halb Narr, halb Heiliger. Die reife Weichheit der Formung spricht für späte Entstehung.

29 Christus und Johannes, als Kinder, als Spielkameraden, sich umarmend und küssend: dieses von Lionardo stammende Motiv erfreute sich in den Niederlanden um 1520 besonderer Beliebtheit, wie eine Anzahl erhaltener Bildtafeln bezeugt. Joos van Cleve hat die etwas süßliche und rührselige Komposition benutzt, und in seiner Werkstätte, von seinen Nachahmern ist sie kopiert worden. G. Glück* bereicherte unsere Kenntnis durch den Hinweis auf ein niederländisches Exemplar dieser Darstellung, das überraschenderweise nicht von Joos, sondern von Massys herrührt. Die in Chatsworth im Besitze des Duke of Devonshire bewahrte Tafel enthält die Gruppe der Kinder so, wie wir sie aus den Bildern von Joos kennen, aber mit Abweichungen und Zutaten, die das fremdem Zusammenhang entnommene Motiv poetisch begründen. Die Schlafkammer mit dem Bette wird gezeigt. Der Nordländer glaubt uns eine Erklärung dafür schuldig zu sein, daß die Kinder allein und daß sie nackt sind. Das Christkind hat das Bett verlassen, um den Gespielen zu küssen, und die Mutter, deren Kopf und erhobene Hände über dem niedrigen Türgatter sichtbar werden, blickt mit freudiger Erregung auf die zärtliche Gruppe. Damit wird das Gebaren der Kinder als eine frühe, erstaunliche, als die erste Regung dramatisiert. Herakles erwürgte als Kind Schlangen und kündigte

* Pantheon I (1929) S. 502 ff.

damit vorzeitig sein Heldentum an, Christus wird als Wunderkind bei Betätigung der Menschenliebe von den Seinen erkannt.

Quentins Phantasie schleicht sich ein in die seelischen Beziehungen zwischen den Menschen. Er erzählt, indem er Kontraste sichtbar macht. Die sinnfälligen Gegensätze von Schön und Häßlich, Alt und Jung, Heilig und Vulgär, Mann und Weib werden aufgezeigt zu sensationeller Spannweite. Das Leben wird bildwürdig durch seinen Kontrastreichtum. Die junge Genremalerei lebt von der Polarität der Charaktere.

Kontrast in der zweiten Potenz bieten zwei Bilder als Gegenstücke mit je einem ungleichen Liebespaare. Der greise Lüstling mit der jungen Magd, die liebessüchtige Alte mit dem jungen Mann. Aus der Werkstätte Lucas Cranachs sind solche Bildpaare in größerer Zahl hervorgegangen. Massys hat in den Niederlanden als der erste, soweit wir sehn, diesen Typus entwickelt, wahrscheinlich durch Lionardo-Karikaturen angeregt. Cranach aber mag durch Massys angeregt worden sein.

Wir besitzen von der Hand Quentins nur ein ungleiches Liebespaar, das in der Sammlung Pourtalès zu Paris. Nebeneinander die großen Halbfiguren auf dunklem neutralem Grunde, der gierig grinsende Greis und die verführerisch lächelnde Dirne. Sie läßt sich gefällig liebkosen, bemächtigt sich derweilen seines Geldbeutels und steckt ihn einem jungen Burschen zu. Der Spießgeselle mit Narrenkappe schiebt verschmitzt, laute Freude über den gelungenen Streich unterdrückend, die Zunge durch das Lippentor. In der kreuzweisen Verwobenheit der greifenden Arme wird das ewige Motiv der käuflichen Liebe, des Austauschs von Liebesgier und Gelddurst konzentriert ausgedrückt, komödienhaft. Mit dem Zeigefinger wird auf bestrafte Narrheit hingewiesen. 54 T. LI

52 T. II. Ein scharf gewürztes Charakterbild, explosiv geladen mit Kontrasten, die häßliche Frau, ist von Waagen* in der Sammlung H. D. Seymour richtig beurteilt worden. Es befindet sich jetzt im Besitze Mr. Hugh Blakers. Extrem deformierte Form in prahlerisch üppiger und phantastischer Tracht, die weiblichen Reiz zu rahmen geeignet, hier widerlichen Verfall und monströse Mißbildung dreist enthüllt. Ein Gespenst, ein Traumgesicht, ein Albdruck, jedoch in naturhafter Realität, mit pedantischer Ausführlichkeit und Deutlichkeit herausgearbeitet. Noch genauer als das Männerprofil im musée André einer Lionardo-Zeichnung nachgeahmt, anscheinend demselben Blatt entnommen wie jener Kopf, scheint das Weib nicht als Gegenstück zu dem zynischen Greis entstanden zu sein, wenn auch, wie anzunehmen ist, ungefähr zur selben Zeit, also um 1513.

Massys war nicht Portraitist in dem Sinne, wie es Memling oder Joos van Cleve waren, nicht Portraitmaler von Profession. Seine Bildnisse überraschen mit der Mannigfaltigkeit von Gelegenheitsarbeiten und halten sich frei von Routine und Berufsphlegma. Er hat kein System der Portraitaufnahme entwickelt und daran festgehalten, setzt vielmehr von Fall zu Fall an, je nach der Art des Menschen, der sich ihm stellte. Seine Bildnisse sind verschieden voneinander — nach Ausschnitt, Hintergrund, Beigaben und Bewegungsmotiv. Gerader Abschluß oben und bogiger, Brustbild mit Händen und ohne Hände, Halbfigur, neutraler Grund, Landschaft, Innenraum, architektonische Rahmung, ruhige Haltung, starke Bewegung: alles kommt vor, und nichts wiederholt sich.

Keines der mir bekannt gewordenen Bildnisse von Quentins Hand

* Art Treasures II S. 243

scheint erheblich vor 1509 entstanden zu sein, nämlich früher als das aus diesem Jahre datierte Gemälde der Reinhart-Sammlung, keines ist ebenso detailreich und so studiert.

Vermutlich zwischen 1510 und 1520 entstanden sind die folgenden Portraits, die ich für Werke Quentins halte:

Das Brustbild eines Mannes ohne die Hände, in der Sammlung V. Hahn in Berlin. Weite Flächen positiver Lokalfarben, blau im Grund und rot im Hut, sowie relativ feste und knappe Begrenzung der Form verleihen dem medaillenhaft gesehenen Kopf altertümlichen Charakter. 40 T. XXXVIII

Das Brustbild eines ritterlichen Herrn, mit den Händen, oben rund geschlossen, in der Friedsam-Sammlung zu New York. Im ganzen licht gehalten, mit ziemlich hellem neutralen Fond. Das Fleisch mürbe. Im Ausdruck überwiegt ruhige Würde, obwohl die Blickrichtung ein wenig abweicht von der Kopfrichtung. 41 T. XXXIX

Das Bildnispaar im Museum zu Oldenburg. Etwas leer in der Form. Vielleicht Ausschnitte aus Altarflügeln. 49, 50 T. XLVII, XLVIII

Das Brustbild eines Mannes mit den Händen, im Museum zu Chicago, mit recht hellem neutralen Grund. Gerade und altertümlich in der Haltung, aber fleckig beleuchtet. 47 T. XLIV

Das Bildnis eines Mannes im Rund, im Londoner Kunsthandel. 44

Der Kopf eines älteren Mannes mit großer Nase auf neutralem Grund kräftig in braunem Ton modelliert in der Sammlung R. Semmel zu Berlin. 43 T. XLI

Der Domherr mit den Händen und mit landschaftlichem Grund in der fürstlichen Galerie Liechtenstein zu Wien. 39 T. XXXVII

Das Brustbild eines Gelehrten in der Sammlung Churchill (Northwick Castle), ähnlich komponiert wie das Bild in der Liechtenstein-Galerie, nicht ganz so meisterlich durchgebildet. 45 T. XLII

Für spät, wahrscheinlich nach 1520 entstandene Werke halte ich die folgenden Bildnisse:

42 T. XL Der abenteuerliche Ritter, in Halbfigur auf dunkelem neutralen Grund, in der Sammlung Ld. Amherst.

48 T. XLV Die Frau mit dem Gebetbuch, das Brustbild in gemalter gotischer Rahmung, in der Friedsam-Galerie zu New York. Einzigartig beleuchtet, mit starken Reflexen im Fleisch.

46 T. XLIII Der Mann in Halbfigur im Staedel-Institut zu Frankfurt. Brustbild mit den sprechenden Händen in weit ausladender Form, kräftig in braun modelliert, vor landschaftlichen Grunde.

Der wachsenden Menschenkenntnis genügten die Formentatsachen des Antlitzes nicht. Massys erfaßte mehr und mehr das individuelle Wesen in Statur, Haltung, Blick und Gebärde. Nicht die normale, affektfrei neutrale Gemütslage erstrebt er, vielmehr Öffnung und Bloßlegung des seelischen Wesens in momentaner Aktion. Seine Bildnisse, namentlich die späten, fragen nnd regen zu Fragen an, wie Titelbilder ungeschriebener Biographien. Die Persönlichkeiten setzen sich rhetorisch, selbst schauspielerhaft mit uns in Verbindung. Wir möchten erfahren, wer dieser Mann war, worin seine Bedeutung bestand, welches Schicksal seine Züge geprägt hat, und suchen nach ihm unter den Persönlichkeiten, von denen die Geschichte berichtet. Der Meister verleiht seinen Modellen geistige Überlegenheit, seelische Feinheit und nervöse Gespanntheit.

Nichts gestattet den Ausdrucksdrang Quentins so zu ermessen, wie das dramatische und pathetische Wesen seiner Bildnisse. An und für sich drängt die Portraitaufgabe ja den subjektiven Gestaltungswillen zurück und fördert ruhige Sachlichkeit der Beobachtung. Neben Holbeins ausgewichteten, gleichsam klassischen Bildnissen sind diejenigen Quentins labil und sozusagen romantisch.

Sie stellen mehr Fragen, als sie beantworten. Ein wenig mit der Qual der Taubstummen drücken sich die Menschen aus, die auf volles Verstandenwerden zu hoffen aufgehört haben.

MEISTER QUENTINS PERSÖNLICHKEIT

WER sich eingelebt hat in Quentins Welt, fühlt sich gehoben, der braunen Erde entrückt in eine gläserne Sphäre. Festtag ist, aber nicht ein Tag lässiger, heiterer Muße, sondern ein feierlicher Gedenktag, und gedacht wird eines Todes, der zugleich der Triumph über den Tod war. Nicht in Sack und Asche wird getrauert, vielmehr in blütenreinen, hellfarbigen Gewändern.

Wir weilen in der Gesellschaft geistig hochstehender Männer, seelisch vornehmer Frauen und frühreifer Kinder.

Massys hielt sich für einen Neuerer, für einen Sieger über barbarisch unwissende Produktion. Er setzte die runde, glatte und schmiegsame Form an die Stelle der eckigen und schwelgte in der unendlichen Melodie wellig fließender Linien. Er durchseelte den Leib. Bei aller Sucht nach neuen Reizmitteln blieb er der Tradition der niederländischen Kunst in der Komposition und im Maltechnischen verbunden.

Von Löwen wandte er sich nach Antwerpen, in die Hafenstadt, die sich anschickte, Hauptstadt des nordischen Handels zu werden und Mischkrug der Kulturen. Im Wirbel der Anströme löste sich hier das Alte, entstand Neues aus Wirrnis. Massys balanziert auf hohem Grat. Er sondert sich ab, zeichnet sich aus, sei es durch originelle Bildgedanken, sei es durch den hochgeschliffenen Glanz seiner Tafeln, sei es durch ein aus Blut, Weihrauch und Parfüm gemischtes Aroma. Die Spannung strebenden Ehrgeizes, der Drang nach Ausdruck persönlichen Empfindens wird überall spürbar.

In der allgemeinen Stilkrisis läuft er Gefahr, bei kühler Berechnung, bei Affektation und Manier zu stranden.

Das Geistesleben, das im Mittelalter durch den Glauben beherrscht, einheitlich gewesen war, spaltete, verzweigte und differenzierte sich. Profane Gelehrsamkeit, Politik und Wirtschaft emanzipierten sich von der Kirche. Die Religion gewann an seelischer Tiefe, während sie an Herrschweite verlor. Angegriffen und umkämpft, wurde der Glaube um so leidenschaftlicher gepredigt. Was tägliches Brot gewesen war, wurde Festspeise, was harmlos und allgemein gegolten hatte, fiel an eine abgesonderte, unduldsame, auf ihre Erwähltheit stolze Gemeinde. Aus dem Kampf um den Glauben entwickelten sich Zweifelsucht, Sektierertum, Rationalismus, aber auch Fanatismus und Ekstase.

Im Mittelalter Denkergebnis und mit der ruhigen Vernunft im Einklange, wurde die Heilsbotschaft nun als ein Mysterium empfunden, das nur der gefühlsmäßigen Hingabe, der Inbrunst zugänglich wäre. Von Dürer und Grünewald zu männlich tragischer Gewalt gesteigert, wird das Pathos durch Massys zum weiblich Verzückten gewendet. Die Gläubigen fühlen sich verfolgt, beleidigt in aristokratischer Empfindlichkeit. Massys sieht herab auf das gemeine Volk, das heidnisch unbekümmert seinen Trieben lebt, Die um Christus trauern, sind schön im Schmerz. Ihrem Leid ist etwas Gefallsucht und etwas Hochmut beigemischt. Sie wahren in schwerster Qual Anstand, Würde und Maß, sie wissen sich überlegen, indem sie im Gegensatze zu der stumpfen Welt, durch Familienbande, Freundschaft oder verständnisvolle Gefolgschaft des Heiles teilhaftig, die Passion mit erleben. Kein elementarer Ausbruch, vielmehr elegisch weit ausklingende Klage, behutsame Betreuung und Bergung. Das Trauergefolge ist sich bewußt, daß es den

Welterlöser bestattet. Die Frauen gleichen bekehrten Sünderinnen. Quentins Phantasie wird mehr und mehr auf den Menschen konzentriert. Raum, Landschaft und Baulichkeit werden zugeordnete Beigaben. Als Individualität in der Portraitaufgabe, als Typus, als Schönheitsideal im Andachtsbild und drittens als Kuriosum, als grotesker Einfall der Natur: dreifach spaltet sich die Betrachtung des Menschen. Immer aber ist der Leib ein dünnwandiges, durchsichtiges Gefäß, das in Tränen überfließt, sich im Spalt des Mundes öffnet. Sehnsucht, Schmerz, Zuneigung, Mitleid, zärtliche Regung und Scham, alle Affekte, die einen sensitiven Organismus irgend bewegen können, drängen, neigen, beugen den Körper. Die Gestalt ist nie im Gleichgewicht als beharrende Masse, stets labil, im Übergange von einer Lage in die andere. Das Körperliche, Organ tastender, witternder Sinne, entbehrt des stabilen Knochengerüstes. Die Bewegung wird gemäßigt nicht nur durch rücksichtsvollen Takt, würdige Beherrschtheit, sondern auch durch beschränkte Richtung. Die Menschen wallen, langen, greifen fast ausschließlich mit der Strömung der Bildebene. Die Komposition ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eingespannt in die Reliefform, wirkt gemessen, gefaßt und errechnet. Die Figurengruppen stehen vorn, uns nahe, in einer Schicht. In einseitiger Teilnahme am Psychologischen und Physiognomischen wird für gleichmäßig helles Tageslicht gesorgt.

Massys komponiert wie ein Tapisseriezeichner und führt selbst naturgroße Gestalten wie ein Miniaturmaler aus. Das gewebte Bild steht unter eigenen Stilgesetzen, unter anderen Stilgesetzen wie das gemalte. Komposition und Erfindung werden geleitet und gerichtet durch die besondere Bestimmung des Wandbehangs, sowie durch die Eigenart der Technik. Allerdings entfaltete sich

die niederländische Tapisserie im 15. Jahrhundert keineswegs autonom und in fest geschlossenen Grenzen, vielmehr drangen die Tafelmaler in das Nachbargebiet ein, indem sie Kartons oder Entwürfe zu Kartons lieferten. Die Gattungen kamen miteinander in Berührung. Die Tapisserie ist die eigentliche Monumentalkunst der Niederlande. Weite Flächen, großer Figurenmaßstab waren von vornherein dem Verfahren eigen. Ein gehöriger Abstand des Betrachters vom Bild wurde gefordert, wenn das Gewebe Bildillusion ausüben sollte. Auf der anderen Seite war die Tafelmalerei ihrem Ursprung und ihrer nationalen Eigenart nach Kleinkunst.

Quentin Massys wird gemeinhin als ein Maler großen Stils betrachtet. Ein Vorurteil stellte sich dem Verständnis und der Anerkennung seiner kleinfigurigen Werke entgegen. Offenbar strebte er nach Monumentalität. Seine Malweise wurzelt aber in der Miniaturmalerei, die Ausführung im kleinen Format bleibt ihm bequem und natürlich. Er verkleinert glücklich das inhaltreiche Nahgesicht, während der geborene Monumentalmaler das leere Ferngesicht vergrößert. Die niederländische Kunst konnte Größe in der Tapisserie lernen, wie die italienische Malerei im Fresco. Wenn wir vor den großen Bildtafeln Quentins an Brüsseler Gewebe denken, die um 1510 geschaffen wurden, wenn wir andererseits vor solchen Tapisserien an Massys erinnert werden, an seine Erfindung, sein Schönheitsideal, seine Bewegungsmotive, so gibt es dafür zwei Erklärungen, die beide — wenn nicht richtig — so fruchtbar sind. Bei der ehrgeizigen und ein wenig unnatürlichen Anstrengung des Tafelmalers, große Flächen zu füllen, tauchten Bildgewebe in seiner Erinnerung auf. Die Maler, die zu seiner Zeit als Karton-Zeichner für Tapisserie tätig waren, mögen

an dem Vorbild, das Quentins Kunst bot, nicht unberührt vorbeigegangen sein. Die Helligkeit der reifen Werke beruht auf der Lust an dem sinnlichen Glanze positiver, reiner und gewählter Farben, sowie auf der Sucht, alles deutlich zu zeigen und die Formenkenntnis zur Schau zu stellen. Demzufolge wirken die Tafeln primitiv mit durchsichtiger Höhenluft und geringer Raumtiefe, obwohl der Meister mit der Linien- und Luftperspektive vertraut ist. Die Farben sind in weiten Flächen entscheidende Werte als Teile der Bildfläche, erlesen, zwischenstufig, an sich ausdrucksvoll, wie seltene Edelsteine, schillernd, opalisierend.

Die unvergleichlich feinfühlige, scharfsichtige, die zartesten Bewegungen der Form, namentlich im Fleisch, aufspürende Zeichnung, der unendlich subtile Farbenauftrag, der jeder Textur, jeder Materie gerecht wird, im besonderen das Fleisch, aber auch Haar, Seide, Pelz, poliertes Gestein, Leinen, Wolle und Metall bis zur Illusion nachbildet, halten den Meister am Einzelnen fest.

Der Mensch steht vorn und im Mittelpunkte. Wie das Antlitz sagt die Hand aus über Willensrichtung und Seelenzustand. Der beweglichen, ausdrucksvollen, aristokratisch schmalen, langfingrigen Hand hat Massys das sorgfältigste Studium gewidmet. Häufig wendet er die Hand so, daß ihre Innenseite sichtbar wird, die geheime Seite, in deren Linien der Chiromant liest, Charakter und Schicksal deutet. Mit dem Rücken der Hand schützt und deckt sich der Mensch; die innere Handfläche zeigend, offenbart er sich im Affekte, wie mit dem klaffenden Spalte der Lippen.

Bewußt strebt Massys danach, mit Wohlgestalt, edelem Wuchs, reinem Umriß die Heiligkeit auszuzeichnen und zu ehren, für die Andacht zu werben. Rührseligkeit und Schönseligkeit steigern einander in Wechselwirkung.

Die Antagonisten des Heilands und der Heiligen, die mit geifernder Wut, mit zügelloser Frechheit und satanischer Lust agieren, werden durch Mißgestalt und Disharmonie der Glieder gezeichnet und verächtlich gemacht, wie der planende Sinn überall den Kontrast zu sinnfälliger Drastik verwendet. Die hilflose Winzigkeit des Christkindes in der Darbringung, der Tempelszene, wird, um ein Beispiel zu geben, dadurch unterstrichen, daß der Bart des Priesters mächtig genug ist, den Kinderkörper vollkommen zu verbergen.

Die Landschaft steht für sich als Füllung des Grundes, ohne Verbindung mit den Figuren. Massys beobachtet die Formation der Erde, Baumwuchs und Baulichkeiten aus der Ferne, auch Lichtphänomene, aber Dämmer und dunkle Wolken im Grund hindern ihn nicht, die Gestalten vorn in klarem, diffusem Tageslicht zu zeigen.

Er opfert die Deutlichkeit und die Schönheit nicht der einheitlichen und folgerichtigen Beleuchtung, wie er auch der Raumeinheit keine Formentatsache zum Opfer bringt. Nichts Menschliches wird verschummert oder in Relation zu Raum oder Licht gemindert. Bei herabgesetzter Illusion der Örtlichkeit wirken seine Figuren, wie sorgfältig gerundet jede einzelne auch ist, nicht vollrund voluminös und umgreifbar, sondern reliefhaft. Aufragende Felswand bildet öfters den Reliefgrund. Quentins Land ist wellig, hügelig, gespickt mit Burgen, Türmen, locker, aufgelöst im Lichte und kleingliedrig. Da Massys sich auf die Menschengestalt konzentrierte, da Patenier, wie wir wissen, mindestens in einem Fall als Spezialist der Landschaft mit ihm zusammen an einem Bild arbeitete, da ihm Hilfskräfte in der Werkstätte zur Verfügung standen, ist namentlich vor den Bildern der Spätzeit, stets mit der

Möglichkeit zu rechnen, daß der Meister die Ausführung des landschaftlichen Grundes einem Mitarbeiter überlassen habe. War doch Cornelis Massys, der vermutlich in den letzten Lebensjahren des Vaters in dessen Atelier tätig war, ein Spezialist der Landschaft, wie Patenier.

Im Bauwerk und Ornamente kommt Massys langsam von der Gotik los. Seiner verlangenden und strebenden Gefühlsweise war die lockere, gittrige Form natürlicher als die feste mit tragenden und umschließenden Wänden. Wenn sein Ehrgeiz in einer Periode des Stilwandels südliche Bau- und Schmuckelemente aufnahm, so geschah dies nicht ohne innern Widerstand, nicht ohne Rückfälle. Des rechten Verständnisses für die Renaissance ermangelnd, setzt er stückweise moderne Zierformen ein und fühlt sich am wohlsten in einer phantasievoll dekorativen, farbigen Häufung und Mischung gotischer und renaissancemäßiger Glieder. Die Renaissance wird von ihm begriffen als ein neues Schmuckwerk, nicht aber als eine neue Konstruktion. Seine Menschen passen nicht zu südlichen Hallen und fühlen sich nicht wohl darin, sind weder robust noch säulenhaft oder monumental ragend.

Die Kunsthistoriker haben sich daran gewöhnt, jeden niederländischen Maler nach seinem Verhältnis zur italienischen Kunst zu beurteilen, seine Vorgeschrittenheit und geschichtliche Bedeutung nach seinem Verständnis für die südliche Formenwelt und Gestaltungsweise zu werten. Die niederländische Produktion in der kritischen Zeit, zwischen 1500 und 1520, griff aus und langte nach allen Seiten, keineswegs nur nach italienischen Mustern. Ein Leerraum war entstanden, in den von überallher Fremdes einströmte. Die Sehnsucht nach dem Süden ist als Symptom der Vogelfreiheit, der bewußt suchenden Instinktlosigkeit, aufzufassen.

Mit seiner Wirksamkeit in die Stilkrisis hereinreichend, in Antwerpen tätig, wo importierte Formnahrung reichlich und vielfältig angeboten wurde, war Massys, tief und fest verwurzelt im niederländischen Boden, ebenso aufnahmefähig auf der einen, wie blind und ablehnend auf der anderen Seite. Leonardo wurde von ihm aus der Ferne begrüßt. Wahlverwandtschaft herrschte zwischen ihm und diesem Italiener. Der biegsame Leib, die Verschlungenheit der Glieder, die Körperbewegung als Ausdruck seelischer Erregung, die Melodie des Faltenwurfs, das süße Lächeln, die sanfte und vollkommene Rundung der Form, die Beredtsamkeit der Hand, die groteske Gesichtsbildung: nur Leonardo, nur etwas von Leonardo wurde seine Akademie. Seiner Anlage, der Richtung seines Strebens nach, war er auf den Weg gelangt, an dessen Ende die Gestalt des südlichen Magiers auftauchte und ihn gefährlich anlockte.

Von Ahnen und Vorgängern hebt sich Massys ab als ein sentimentaler Virtuose. Tendenz und Gefühlsweise haben sich gewandelt. Dies macht seine Modernität aus, und gibt dem Historiker die Möglichkeit, ihn als den führenden Meister des 16. Jahrhunderts aufzustellen, obwohl er in manchem Betracht nichts weniger als fortschrittlich ist. Das Gemüt hat seinen Aggregatzustand geändert, ist weich geworden, in Fluß geraten. Der Begriff »sentimental« trifft zu, wie man ihn auch wendet. Quentins Erzählung betont und hebt heraus das Zärtliche und Rührende mit weiblicher Einfühlung. Es wird viel geweint und geküßt. Die dramatisch heftigen Ausbrüche wirken wie hysterische Anfälle. Die Nerven eines alten und vornehmen Geschlechts reagieren auf jeden Affekt, wie die gespannten Saiten eines Instrumentes bei der leisesten Berührung tönen. »Sentimental« als Terminus der Kunstlehre im Gegensatze

zu »naiv«, auch so gefaßt, trifft der Begriff den höheren Grad von Bewußtheit, die wache und selbst beflissene Gestaltungsart Quentins. Er weist mit dem Finger auf ethische Gegensätze. Er berichtet nicht, sondern erfindet, poetisiert und pointiert. Subjektiv bereichert, erneut, verfeinert er den kirchlichen Mythos und verleiht ihm persönliche Färbung, eine süße, unvergeßliche Tonart.

Die Sentimentalität entsteht aus dem Bedürfnis weicher Seelen, Menschen, Vorgänge oder Beziehungen zwischen Menschen mitfühlend und mitleidend zu betrachten. Der sentimentale Künstler, ästhetisch eingestellt auf den Schmerz, glättet, erweicht das Tragische. Das Drama wird zur Oper, und im Fluß der Melodie, kunsthaft verkleidet, wird Menschenleid schwelgerisch aufgenommen, wobei der Zuschauer mit dem erhebenden Pathos des Schmerzes die eigene Schmerzfreiheit genießt. Sentimental ist eine späte, laue, mittelbare Teilnahme. Der Maler, wissend geworden, unterscheidet zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Bühne und Zuschauerraum, zwischen Wirklichkeit und Kunst. Er gefällt sich darin, Leid zu fühlen, und der Schmerz nimmt milde Formen an.

Die »Schönheit«, die dem naiven Künstler in den Schoß fällt, wird von dem sentimentalen angestrebt und gesucht.

Niemand wagt vor Jan van Eycks Werken den Autor als einen geschmackvollen oder geistreichen Meister zu rühmen, wohl aber werden diese Vokabeln des Lobes unbedenklich in bezug auf Massys benutzt, der, ohne mit der Tradition des vlämischen Handwerks zu brechen, ein Virtuose wurde. Als Virtuose begrüßt wurde der Meister, der mit überlegenem Können aus der Gemeinschaft namenloser Handwerker heraustrat. Beifall und Auszeichnung wirkten zurück auf die Produktion des Gefeierten. Er wurde sich

seiner Außerordentlichkeit bewußt und steigerte ehrgeizig und ruhmsüchtig die Fähigkeiten, die ihm Anerkennung verschafft hatten. Der Begriff Virtuose bekam im Bedeutungswandel einen herabsetzenden Beiklang. In neuerer Zeit wird er vorzugsweise verwendet, um den reproduzierenden, sich produzierenden Interpreten zu rühmen, also den Künstler, der von außen an das Kunstwerk herantritt. Schließlich trat der Begriff Virtuose antithetisch dem Begriff Künstler gegenüber, da ein tieferes Eindringen in das Wesen der schöpferischen Gestaltung die entscheidende Macht spontanen, instinktiven, unbewußten Tuns erkannte. Der Virtuose überglänzt mit sensationellen Mitteln die schlichte, unscheinbare Schöpfung des Künstlers. Nicht in der letzten Phase des Bedeutungswandels, wohl aber in einem Übergangsstadium paßt der Begriff Virtuose auf den gesellschaftlich und seelisch strebenden, im hellsten Lichte sein erstaunliches Können ausstellenden, wohlweislich die Wirkungen vorbereitenden Meister. Der neue seelische Gehalt, der den alten Leib erneuert, stammt eher aus den Nerven als aus dem Herzen. Objektiv betrachtet, ist Kunst überall von der Natur verschieden, Quentins Kunst aber wird willentlich als etwas von der Natur Verschiedenes hervorgebracht, als eine gezüchtete, verfeinerte Blüte, die einen berauschenden Duft ausströmt.

Als man den »Künstler« feierte im Gegensatz zu dem Handwerker, wurde Massys gekrönt, als man den »Künstler« erkannte im Gegensatze zu dem Virtuosen, wurde Quentins Ruhm vermindert und eingeschränkt.

DIE SCHÜLER MEISTER QUENTINS

DIE Wirkung, die von Massys ausging, war, wie sonst auch immer, jedenfalls scheuer Respekt vor seinem steten Auf-der-Höhe-Wandeln. In dem neuerungssüchtigen, allseitig offenen Antwerpen lockten etwa seit 1505 jüngere Vorbilder und stellten leichtere Erfolge in Aussicht. Quentins preziöse Erhabenheit mag bald als veraltet und überwunden empfunden worden sein, und die neue Generation war froh, von so strengen Ansprüchen entbunden zu werden.

Jan Gossaert, der 1503 in Antwerpen Meister wurde, verführte, prahlerisch auftretend, mit Formenkenntnis, mit virtuoser Illusion des Körperlichen und dreister Weltlichkeit. Aus dem Osten brachten einige Maler in die Scheldestadt einen kursiven Vortrag, der rascher zum Ziele führte als die überlieferte mühsame Technik. Die »Manieristen«, die in Antwerpen um 1505 mit ihren glitzernden Effekten, ihrer Agilität einsetzten, empfahlen sich, indem sie den Rhythmus des Tages und das Tempo der kosmopolitischen Stadt ausdrückten.

Die eigentlichen Schüler und Nachfolger Quentins treten in zwei Generationen auf. Zuerst Maler, die sich um 1510 selbständig machten, dann diejenigen, die um 1530 »Meister« wurden, wie Jan und Cornelis Massys. Wenn die Maler der zweiten Generation, sich spezialisierend, von diesem oder jenem Punkte der Massys-Kunst ausgingen, leistete die erste Generation ihrem Lehrer eine mehr treue und ängstliche Gefolgschaft.

Joos van Cleve, der 1511 nach Antwerpen kam, arbeitete erfolgreich, ohne Schüler Quentins in eigentlichem Sinne gewesen zu sein, Ansprüche und Wünsche befriedigend, die Massys geweckt hatte. Seine Produktion folgt der Richtung Quentins, nur daß sie in der seelischen Haltung und der Form entspannt, gelockert und bequem geworden, mit gefälliger Festlichkeit in die Breite strebt. Wir stoßen auf eine ziemlich große Zahl von Gemälden, die wie Kopien oder wie Nachahmungen Massys'scher Werke aussehen (s. die Liste B.), und wir finden mehrere Nachfolger Quentins als faßbare Persönlichkeiten, nämlich:

Den Meister des Morrison-Triptychons,
den Meister der Mansi-Magdalena,
den Meister von S. Sang.

Der Meister von S. Sang war in Brügge tätig, vielleicht nach einer Antwerpener Lehrzeit. Wenn nicht seine sichtbare Vertrautheit mit Quentins Typenwelt auf andere Weise zu erklären ist als durch zeitweilige Ateliergemeinschaft. Über diesen mittelmäßig veranlagten Maler wird bei Darstellung der Brügger Produktion zu sprechen sein.

Der Meister des Morrison-Triptychons ist ein hochbegabter Maler, dem es an Möglichkeiten zu selbständiger Ausdrucksweise keineswegs mangelt. Der Zugang zu ihm ist verstellt. Getauft worden ist er nach einem Werke, das nicht in jedem Betracht von ihm
81 T. LVI, LVII herrührt, das er ausgeführt, aber nicht »erfunden« hat. Der Flügelaltar in der Sammlung Hugh Morrison, bei dessen Studium die Persönlichkeit hervorzutreten begann, ist eine Kopie nach Memling, nach dem Wiener Triptychon.*

Der Meister verfuhr kopierend gewissenhaft, wollte wenigstens — oder sollte — treu übersetzen, ging nichtsdestoweniger auf die

* M. Bd. VI Nr. 9.

Formensprache Memlings ganz und gar nicht ein. Indem er nach Memling kopiert, offenbart er sich als ein Schüler oder Nachfolger Quentins, als ein Meister, der um 1500 begann, wahrscheinlich in Antwerpen.

Im Mittelfeld ist für Memlings knienden Stifter ein Engel eingesetzt, der sich durch freie Bewegung auszeichnet und, wenn nicht Zutat aus Eigenem, einem anderen Formenbestand als dem Memlings zu entstammen scheint. Überraschenderweise finden wir diesen Engel, der im Morrison-Triptychon als ein die altertümliche Harmonie unterbrechender Fremdkörper wirkt, wieder in einer Tafel von Joos van Cleve.* Hier singt der Engel mit einem Notenblatt in den Händen, während er in dem Morrison-Triptychon die Laute schlägt. Da die Bewegung durch das Halten der schweren Laute besser motiviert erscheint als durch das Halten des leichten Notenblattes, wird Joos van Cleve in diesem Falle — wie in vielen anderen Fällen — als der Nehmende ertappt. Dem Stile nach dürfte seine Madonnentafel nicht vor 1520 entstanden sein, vermutlich erheblich später als das Morrison-Triptychon.** Ob nun Joos das Motiv des knienden Engels dem Meister des Morrison-Triptychons entlehnt hat, oder ob beide Maler aus ein und derselben Quelle geschöpft haben, jedenfalls weist diese Beziehung auf Antwerpen hin.

Die Veränderungen, die der Meister des Morrison-Triptychons an

---

* Sammlung Weld Blundell, Jnce Hall bei Liverpool.

** Ein schwacher Flügelaltar im Museum zu Bonn (Nr. 142), offenbar um 1530 von einem Nachfolger des Meisters von Cleve ausgeführt, zeigt im Mittelbilde dieselbe Komposition wie das Morrison-Triptychon, einschließlich des Engels, der die Laute spielt. Auch Koffermans, der um 1560 nach allen möglichen Vorlagen seine archaisierenden Andachtsbilder herstellte, hat auf diese Komposition zurückgegriffen (Madrid, archäolog. Museum).

dem Brügger Muster vorgenommen hat, sind Verbesserungen im Sinne der neuen Zeit, Verschönerungen im Geschmacke Quentins, sinnreiche und konsequente Eingriffe. Der mit figürlicher Skulptur ausgestattete rahmende Bogen weicht im Baustile weit ab von Memlings gotischem Tore. Die ungeschickt in die Laibung geklemmten Engel sind glücklich ersetzt durch zwei bequem in einer Nische agierende Kinder. Das gotische Bauwerk mit selbständigem Verständnis in reinem Steinschnitt gestaltet, zeugt für relativ frühe Entstehung. Hat der Meister in der Massys-Werkstatt »gelernt« oder von dort entscheidende Anregung empfangen, so dürfte seine Ausbildung eher in die Zeit um 1500 als in die um 1510 fallen. Der Madonnenkopf, in Memlings Urbilde steif frontal, neigt und wendet sich. Die Gefühlsweise Meister Quentins war dem Maler in Blut und Saft übergegangen. Raumgestaltung und Lichtführung sind als persönliche Leistung des Kopisten zu bewerten. Die Schatten, namentlich die Schlagschatten, gleiten durchsichtig über die Körper. Die Landschaft im Grunde, den Formtatsachen nach von Memling übernommen, hat sich beträchtlich gesenkt. Diese »Verbesserung« trägt dazu bei, den Hallenraum zu weiten und zu vertiefen.

Unsere Aufmerksamkeit wendet sich vorzugsweise der einen Figur zu, die nicht kopiert ist, mindestens nicht nach Memling, nämlich dem Engel mit der Laute, der von vorn gesehen, das eine Bein schräg auf den Boden gestellt hat, mit dem anderen kniet. Das helle Gewand, in reich bewegtem Falle, mit tiefen Schluchten und starken Reflexen, schließt sich dem Kontraposte der Glieder glücklich an. In dem runden Kopfe von gesunder Anmut, mit leichtem, locker in die Stirn hangendem Haare spricht sich der Meister besonders deutlich aus.

Nicht leicht war es, von dem Morrison-Triptychon aus das »Werk« des Malers aufzubauen. Der Flügelaltar in der Londoner National Gallery, dessen geheimnisvoll fesselnde Erscheinung einen poetischen Titel verlangt — man hat das Bild den Paradiesgarten genannt —, scheint sich besser als das Morrison-Triptychon zum Patengemälde zu eignen, schon deshalb, weil hier Erfindung und Vortrag, aus einer Quelle fließend, einheitliche und inhaltreiche Aussage über den Autor versprechen. 83 T. LVIII

Das alte Thema, die Madonna in Gesellschaft der weiblichen Heiligen und der Engel, völlig gelöst aus hieratischer Gebundenheit. Die dichterische Gestaltung verwendet drei Wirkungsmittel, nämlich lockere, zufallshafte Gruppierung der Figuren, phantasievoll erfundene Örtlichkeit und abendliche Beleuchtung. Der Raum erstreckt sich kontinuierlich über die Mitte und die Flügel. Eine Waldwiese, nach hinten abgeschlossen durch eine, aus der Mitte gerückte, Kapelle, durch dunkele Laubbäume und Zypressen, die in den hellen bewölkten Himmel ragen. Zwischen den Stämmen bricht mildes Abendlicht durch, und grell gelb leuchten magisch Tor und Fenster der gotischen Kirche.

Die Gestalten mit lässig weichen Bewegungen erinnern an Massys, doch liegt über dem Ganzen ein Schimmer, eine traumhafte schwebende Unwirklichkeit von persönlicher Tonart. Diese Vision, die Land, Licht und Menschen umfaßt, war weder in Quentins Werkstatt noch sonstwo zu erlernen.

Die Augen wirken wie dunkele Punkte in der vom Lichte verzehrten Kopfform. Die Faltenlinien sind wellig, aber sparsam, knapp und wenig ausladend geführt. Im Ganzen eine schwer erklärliche Ausnahme, eine einmalige Inspiration, zeigt das Triptychon bei scharfer Analyse Gewohnheiten und Schwächen, die

sowohl im Morrison-Triptychon wie in anderen Gemälden wiederkehren. Der Leib des am Boden sitzenden Christkindes gleicht einer mit Luft gefüllten Blase. Die flach im Kopfe liegenden Augen glotzen oder blicken verträumt, das flachsblonde Haar hängt locker und strähnig herab. Die Hände mit wurstartigen, öfter an der Spitze umgebogenen Fingern sehen aus wie aufgepustete Handschuhe.

Die in dem Londoner Flügelaltare durch Lichtpoesie verschleierte und gleichsam tönende Sprache wird härter artikuliert vernehmbar in einer Anbetung der Könige, einem Bilde der Johnson-Sammlung zu Philadelphia. Auffällig durch die schroffe Zweiteilung der Figurenmasse, scheint diese Tafel aus zwei Bildflügeln zusammengesetzt zu sein. Mit tief herabstoßender Zäsur in der Mitte klettert die Komposition an den Rändern empor. Rechts die heilige Familie mit dem ältesten König, der die Hand des Kindes küßt, links die beiden anderen Fürsten und hoch aufragend das Gefolge. In der Mitte freier Blick in die Tiefe, wo jenseits der Schelde das Stadtprofil Antwerpens sich dehnt. Darüber der hohe, mit Wolken bezogene Abendhimmel. Das Ganze mit grellen Gegensätzen von Hell und Dunkel. Einige Teile, wie der kahle kugelige Schädel des alten Königs, leuchten scharf heraus, andere stehen silhouettenhaft als dunkele Flächen gegen den Himmel. Die Steilheit des Aufbaues wird gesteigert durch Fahnenstöcke mit flatternden Wimpeln.

87 T. LIX

Mit dieser Komposition wäre Massys nicht einverstanden gewesen. Ihm galt die Figurenmasse als der eigentliche Inhalt der Bildform. Er hätte schwerlich die aus Menschen gebaute Wand durchbrochen, am wenigsten in der Mitte, um die Blickbahn in die Tiefe zu öffnen. Der Madonnenkopf ganz massysartig. Das Kind, ohne Hals, mit

großen, dunkelen, staunenden Augen. Die Männerköpfe puppenhaft, blöde und leer im Ausdrucke. Das tiefbuchtige Gefältel der weiten Ärmel in den Gewändern der Könige stimmt überein mit dem Stoffgehänge am Arm der hl. Katharina im Londoner Triptychon.

Im Seminar de Belchite zu Saragossa wird ein Flügelaltar bewahrt, 82
der um 1908 auf der Ausstellung in dieser Stadt Beachtung fand.*
Das Mittelbild, wieder eine Anbetung der Könige, ist ähnlich komponiert wie die Tafel der Johnson-Sammlung, wenn auch nicht so gewaltsam. Die Welle senkt sich der Mitte zu, schlägt an den Seiten empor. Im Gefolge der Fürsten helle und dunkele Köpfe, »malerisch« miteinander alternierend. Und wieder die hohen Fahnenstöcke mit den flatternden Wimpeln. Von dem wolkigen Himmel hebt sich dunkeles Laub zackig profiliert ab.

Falls dieses Triptychon, über das ich nach dem Lichtdruck urteile, ein Werk unseres Meisters ist, muß es als ein relativ spät entstandenes betrachtet werden. Es wäre bei nachlassender Energie unter schwächerer Spannung geschaffen.

Die Halbfigur der Madonna im Germanischen Museum zu Nürn- 88 T. LX
berg, die für ein Werk Quentins gehalten worden ist,** schließe ich hier an, ohne die letzte Sicherheit in bezug auf den Autor erlangt zu haben. In der Komposition abhängig von der Brüsseler Madonna in Halbfigur,*** entbehrt die Tafel der straffen symmetrischen Gliederung. Der Madonnenkopf erinnert an den des Morrison-Triptychons. Das Haar in Strähnen aufgeteilt und eingehend in seiner trockenen und spröden Textur, mit sich kreuzenden Lichtlinien

* Bertaud, Publikation dieser Ausstellung, Tf. 23.

** Von Scheibler.

*** S. oben S. 30.

veranschaulicht. Die vier Engel, die den Vorhang halten, haben dunkle Augen, volle Wangen, blondes Haar und erfreuen durch artiges, sanftes Wesen; sie ähneln den Engeln im Londoner »Paradiesgarten«.

Als die am tiefsten verwurzelte und kennzeichnende Eigenschaft dieses Meisters betrachte ich die Lichtführung. Schatten und Reflexe bedeuten ihm mehr als die kubische Form und überdecken vielfach den Tatsachenbestand der Körperlichkeit. Wie mit der Schere ausgeschnitten stehen dunkele Flächen gegen den lichten Grund, so die Haarmasse der Madonna gegen die helle Wand des Vorhangs, so der Engel rechts mit seinen Flügeln und dem flatternden Gewande gegen den Himmel. In dem Unkörperlichen, Dünnen und Luftigen, in dem spielerischen Ungefähr und in gleitenden Schatten scheint sich der Nachfolger von seinem Meister deutlich genug zu unterscheiden. Kühn in der Komposition und selbständig in der Beobachtung des Lichtes, bleibt der Meister des Morrison-Triptychons zurück hinter seinem Lehrer an Kenntnis der Körperform und an seelischer Tiefe.

84 Läßt sich der Altar in Valladolid, der 1504 oder etwas früher entstanden ist, als eine Schöpfung Quentins halten,* so muß der Meister des Morrison-Triptychons gerade von diesem Werk ausgegangen sein. Im besonderen ähneln sich die Anbetungen der Könige in Valladolid und in der Johnson-Sammlung, was die Komposition betrifft. Die Zweiteilung der Figurengruppe, in dem Bilde zu Philadelphia willkürlich und seltsam, erscheint in dem spanischen Altarflügel begründet, weil ja die Bildfläche hier von einer schmalen Leiste vertikal in der Mitte durchschnitten, aus zwei hohen Flügeln besteht. Hier wie dort sind die Figuren an den

* S. oben S. 36.

Seiten getreppt und gestaffelt, und die Gefolgsleute tragen schräg aufragende Stangen mit flatternden Wimpeln.

Ich werfe die Frage auf, ohne sie zu beantworten, ob nicht etwa die Altarflügel von Valladolid ein Werk des Meisters des Morrison-Triptychons sein könnten.

War der Meister des Morrison-Triptychons ein Schüler Quentins im eigentlichen Sinne, darf in diesem Falle rein stilkritisch auf ein Lehrverhältnis geschlossen werden, so wäre sein Name zu ermitteln. Massys meldet 1495 als seinen ersten Lehrknaben in Antwerpen einen »Ariaen« an, der anscheinend 1503 in Antwerpen Freimeister wurde.*

Der Maler, der nach Memling kopiert und sich eng an Massys anschließt, mag aus Holland nach Antwerpen gekommen sein. Soweit sein Stil Selbständigkeit verrät, deutet er auf Herkunft aus dem Osten. Man hat einmal den »Paradiesgarten« der National Gallery für Geertgen tot St. Jans in Anspruch genommen. Eine unhaltbare Bestimmung, aber ein erklärlicher und entschuldbarer Irrtum, insofern, wie das lässig zufallshafte Beieinander, die Stimmungskraft der Landschaft und der Sinn für Raum, Luft und Licht »holländisch« anmuten.

Als das einzige auf italienischem Boden befindliche Werk von Quentin Massys nennt Burckhardts »Cicerone« in den älteren Auflagen die hl. Magdalena im Besitze des Marchese Giov. Batt. Mansi zu Lucca. Nachdem diese Tafel 1897 nach Berlin in das Kaiser-Friedrich-Museum gekommen war, hielt sie stenger Prüfung nicht 89 T. LXI

* Wieder schlechthin »Ariaen« genannt. Weniger wahrscheinlich ist, daß der Massys-Schüler 1499 unter dem Namen »Adriaen Skilleman« Freimeister wurde, und bei dem 1510 zwei Lehrlinge »Peerken Quintens« und »Joocsken Quintens« eintreten. Von den urkundlich genannten Massys-Schülern könnte nur dieser Ariaen mit dem Meister des Morrison-Triptychons identisch sein.

stand. Als der Autor wurde ein Nachfolger des Meisters erkannt, dessen Persönlichkeit mit um so schärferem Profil hervortrat, je mehr Gemälde als von derselben Hand herrührend herbeigetragen wurden.*

Dem Nachweise, daß dieses Bild kein Werk Quentins sei, verdankt der Meister der Mansi-Magdalena sein kunsthistorisches Dasein. Da dieser Nachweis nicht anders geführt werden konnte als durch Hervorhebung von Schwächen und Mängeln, leidet der Maler unter der ihn herabsetzenden Vergleichung mit einem Größeren. Drei Eigenheiten der Mansi-Magdalena stechen hervor: die mathematisch starre Frontalität, die trübe, eintönige Färbung, das wunderliche Verhältnis der Figur zur Hintergrundslandschaft. Der Kopf ist genau von vorn gesehen, beide Ohren sind henkelartig sichtbar. Der Deckel des Salbgefäßes in der Hand der Heiligen unverkürzt, kreisrund. Die schwere lustlose Farbe des Gewandes ist um so auffälliger, wie die Maler sonst gerade die Magdalena farbig schmuckhaft zu bekleiden pflegen. Die Landschaft, in der das Gestein seinem stofflichen Charakter nach vortrefflich veranschaulicht ist, nimmt teil an der peinlichen Symmetrie, die im gezirkelten Antlitz der Heiligen herrscht. Zwei gleich starke Felsblöcke lasten rechts und links auf ihren Schultern. Dadurch erscheint der Kopf wie in einen Schraubstock eingespannt. Farbig setzt sich die im ganzen braune Gestalt wenig ab von dem braunen Gelände.

Jedes einzelne Merkmal würde schon genügen, die Autorschaft Quentins auszuschließen. Vergleichen wir den breiten Frauenkopf mit dem ebenfalls von vorn gesehenen Magdalenenkopf in Quentins Antwerpener Altare, so kann die seelische Leere als ein Mangel

* Vgl. m. Aufsatz im Jahrb. d. pr. Ksts. XXXVI (1915) S. 6.

der Mansi-Magdalena nicht übersehen werden. Ich zweifle nicht daran, daß der Meister, wenn nicht von der Magdalena des Antwerpener Altares, so von einer Magdalena, die Massys geschaffen hatte, ausgegangen ist. Seine Heilige trägt eine ähnlich geformte und ähnlich gezierte Kopfbedeckung wie die Quentins. Auch die Schärpe ist übernommen. Die sonderbaren Faltengruben in dem stoffreichen rechten Ärmel werden erst verständlich, wenn man das Vorbild dazu in Quentins Werken vergleichend betrachtet. Die Hand hat lange Finger mit gut ausgebildeten ovalen Nägeln.

Fast alle Kennzeichen finden wir wieder in dem Heiland der John- 93 T. LXIV
son-Sammlung zu Philadelphia, der steif frontal vor einer übereichen, ausführlich und liebevoll durchgebildeten Landschaft steht. Der sehr breite Kopf mit den henkelartigen Ohren, symmetrisch flankiert von steil getürmten Felsen, die auf die Schultern zu drücken scheinen. Überraschend naturnah und scharf beobachtet die Gruppe der drei Schafe rechts im Vordergrunde. Ein Stück des landschaftlichen Grundes, der burggekrönte Berg auf der rechten Seite, ist — gegenseitig — mit merkwürdiger Genauigkeit dem Dürer-Stiche, dem hl. Eustachius nachgebildet. In der großen Hand, die Christus segnend erhebt, fallen die tief eingekerbten Hautfalten zwischen den Gliedern auf. Die knochenlosen Finger bestehen aus abgeschnürten Wülsten.

Die Figur hebt sich in leerer Würde fremdartig ab von dem kleingliedrigen Waldland, in dem das Naturleben nach dem Vorbilde Dürers eingehend geschildert ist.

Dürers Adam- und Eva-Stich war dem Meister bekannt. Die Brüsse- 90
ler Galerie besitzt ein Gemälde von seiner Hand, das diesem Kupferstiche — gleichseitig — nachgebildet ist mit Vereinfachung des landschaftlichen Grundes und Fortlassung der Tiere. Der Maler

wird erkannt an der kühlen opaken Fleischfarbe, dem großen Ohr Adams, dem lichtlosen Auge. Die Köpfe in halber Seitenansicht, nicht im Profil, wie im Dürer-Stich, der Mann mit vorgeschobener Unterlippe, etwas negerhaft, die Frau in den Massys-Typus übersetzt.

99 T. LXVIII Mit mehr Freiheit hat der Maler Dürers Kupferstich der Madonna mit dem Affen benutzt zu einer Darstellung der Anna selbdritt, die ich 1913 im Pariser Kunsthandel kennen gelernt habe. Die Typen völlig verändert. Kennzeichen, die hier besonders deutlich hervortreten: das große, hart geformte Ohr des Christkindes und die linienhaft markierten Falten im gesenkten Augendeckel der hl. Anna.

92 T. LXIII Die Grablegung Christi im Museum zu Gent, die dem Dürer-Holzschnitt aus der »kleinen Passion« (B. 44) entlehnt ist, irritiert durch den Kontrast der im Vorbilde gegebenen und nicht ganz überwundenen linienhaften Formung einerseits und der angestrebten helldunkelhaften Gesamtwirkung andererseits. In weiten Flächen überdunkelt, leuchten die Gestalten grell heraus mit einzelnen Teilen, wie mit dem Turban zu äußerst rechts.

91 T. LXII Die Beweinung Christi in der Virnich-Sammlung zu Bonn enthält eine Magdalena, die nach Typus, Kleid und Bewegung mit der Mansi-Magdalena übereinstimmt. Das Streben, den Ausdruck des Schmerzes zu treffen, mißlingt in dem Grade, daß der kahlköpfige Mann, der den Leib Christi hält, unpassend zu lächeln scheint. Zu diesem Kopf und zu dem Johannes gibt es eine merkwürdige Vorarbeit im Berliner Kupferstichkabinett*. Das farbig angelegte Blatt sieht aus wie eine Studie, eine Aufnahme zweier grinsender Judenköpfe.

* Abg. Jahrbch. d. pr. Kst. a. a. O. Abb. 3.

Die beiden Madonnen in Halbfigur, die ich von dem Meister kenne, die eine im Metropolitan Museum zu New York, die andere im Berliner Kunsthandel, zeichnen sich aus durch tief gestimmte, effektstarke Landschaften, die in der Art Pateniers horizontal gegliedert sind. Namentlich die Tafel in New York überrascht mit dem leuchtenden Wasserspiegel, der dunkel profilierten Brücke, den Bergen, Burgen und Schiffen im Abendlichte. Die Figur hier und dort im Geiste Quentins aufgefaßt und durchgebildet, mühsam in die Reliefform gezwängt, wobei die Schulter, namentlich in dem Berliner Bilde, maßlos breit und massig heraustritt. Bemerkenswert wiederum das große Ohr, die linienhaften Falten im Augendeckel und, in der Tafel zu New York, die Marotte, über die wir uns des öfteren zu wundern haben, landschaftliche Formen ornamenthaft mit den Figuren zu verbinden. Felsspitzen ragen hinter dem Madonnenkopf empor nnd scheinen eine Krone zu bilden. 94 T. LXV 95 T. LXVI

Der Meister der Mansi-Magdalena, hilflos in der Bilderfindung, ehrgeizig bemüht, das Bedürfnis nach neuartigen Bewegungsmotiven zu befriedigen, greift zu Dürers Bilddruck, einmal auch zu einem Kupferstich Marcantons. Sein Geschmack in Hinsicht auf Bildung und Ausdruck menschlicher Köpfe bleibt im Banne Quentins. In der Färbung und der landschaftlichen Stimmung macht er sich selbständig, wahrscheinlich durch Patenier ermutigt und angeregt. Er neigt zu monotoner Harmonie, setzt die Lokalfarbigkeit herab und drückt sich lyrisch oder pathetisch mit Ton-Kontrasten aus, die zuweilen eine schneidende Schärfe annehmen. Er entfernt sich von Massys in derselben Richtung wie der Meister der Morrison Triptychons. Patenier kam 1515 nach Antwerpen. Er bestimmte den Charakter der Landschaftsdarstellung. Den 96 T. LXVII

Holzschnitt aus Dürers »kleiner Passion« konnte der Meister der Mansi-Magdalena nicht vor 1511 zu Gesicht bekommen. Seine Wirksamkeit scheint demnach zwischen 1515 und 1525 zu liegen. Vielleicht ist er identisch mit Willem Muelenbroec, der 1501 als Lehrknabe von Massys angemeldet wurde.

DIE DURCHSCHNITTLICHE ANTWERPENER PRODUKTION ZU BEGINN DES 16. JAHRHUNDERTS

SCHWER wird's, im weiteren zu verharren bei der Betrachtungs- und Darstellungsart, die ich bisher bevorzugt habe. Ich konnte mich an Persönlichkeiten halten, soweit die Stilkritik sie erweckte. Wenige Gestalten traten auf als die Vertreter örtlicher und zeitlicher Gebiete. Kleinere Meister habe ich den Großen je ihrer Kunstweise nach zugeordnet. Dies ging leidlich, was das 15. Jahrhundert betrifft und ergab so etwas wie Geschichte. Nun wächst mit der neuen Zeit das Gewirr der Erscheinungen, und die Verflechtung wird dichter. Bei gesteigertem Tempo der Entwicklung und wachsender Unruhe verlieren die einzelnen Persönlichkeiten an Umriß, wodurch die Gliederung des Bildmaterials rein aus stilkritischer Beobachtung behindert wird.

Der Historiker fühlt die Verpflichtung, nach den Kunststätten und nach Generationen zu ordnen, er möchte die Führer herausheben, die Gebenden den Nehmenden voranstellen, um ja nicht Ursache und Wirkung miteinander zu verwechseln. Solche Ansprüche und Forderungen sind im Angesicht der unendlich mannigfaltigen Regungen, des Hin und Hers der Entlehnungen nur in unvollkommener Weise zu erfüllen.

Die Bildgedanken waren gemeinsamer Besitz, freie Beute, gute Prise. Die Maler hegten geradezu kommunistische Ansichten in bezug auf geistiges Eigentum. Wer sich an die Komposition hält, was die nach Reproduktionen urteilenden Kunsthistoriker zumeist tun, verirrt sich rettungslos. Man darf nicht entscheiden: der

Meister A war ein Schüler des Meisters B, nachdem beobachtet worden ist, daß der Meister A eine Bildidee des Meisters B verwendet hätte. Typik, Gefühlsweise und Malart sind zu beachten, Merkmale, die nur bei dem Studium der Bilder selbst faßbar werden.

Wir bemühen uns, säuberlich zu unterscheiden zwischen der übernommenen Komposition auf der einen und der individuellen Formensprache auf der anderen Seite. Aber: der mittlere oder kleinere Maler empfing mit der Bildidee und dem Bewegungsmotiv etwas von dem Gefühl und der Form des jeweiligen Vorbildes, was eine Ausgleichung, Abschleifung und einen verwirrenden Wandel der Ausdrucksweisen mit sich brachte. Als die zuverlässigsten Merkmale bleiben uns die Malweise, der Farbengeschmack sowie unscheinbare, unwillkürliche Gewohnheiten.

Die Scheidung nach Kunststätten wird durch die Freizügigkeit der Maler nahezu illusorisch gemacht. Ein Blick in die Namensliste der Antwerpener Gilde belehrt uns, daß Maler aus allen Teilen der Niederlande in die Scheldestadt strömten. Der Versuch, Ortsgeschichte zu schreiben, wird am ehesten, was Brügge angeht, gelingen. Freilich sind die vier herrschenden Meister, soweit wir ihre Herkunft erfahren, anderswo geboren. Weder Jan van Eyck noch Hans Memling, weder Gerard David noch Jan Provost sind Söhne dieser Stadt. Immerhin bringt der beharrende genius loci bis zu einem gewissen Grade Bindung hervor, so daß für das 16. Jahrhundert, wie für das 15. kontinuierliche Erzählung gewagt werden kann, zumal da in Brügge verhältnismäßig viele Monumente an Ort und Stelle erhalten sind.

In Brüssel und Mecheln wurde die Produktion durch die Ansprüche des Hofes mitbestimmt. Wir gewinnen einige Klarheit in

bezug auf Brüssel, indem wir uns an Bernaert van Orley halten, der dort geboren wurde und dort tätig blieb.

Kapiteln über Brügge und Brüssel stellen wir eine Betrachtung der Antwerpener Geschehnisse voran. Antwerpen wurde mehr und mehr die Hauptstadt der Niederlande. Der Historiker erwartet, das Einsetzen der Neubildungen hier zu beobachten. Fast jeder sich in dem weiten Gebiete der Niederlande zwischen 1500 und 1530 auszeichnende Meister taucht für kürzere oder längere Frist in Antwerpen auf, gebend, nehmend und beitragend zu der sich in hastigem Tempo vollziehenden Stilwandlung. Antwerpen war jung und arm an Tradition. Von vielen Seiten fluteten Bildideen und Formen in einen Leerraum. Nicht ohne Nutzen erinnern wir uns der Geographie des Buchdrucks. Die Drucker aus Gouda und Delft zogen um 1500 nach Antwerpen und brachten ihren Stock von Holzschnitten mit.

Monumente an den ursprünglichen Stellen in Antwerpener Kirchen sind kaum erhalten. Dagegen profitieren wir von dem vollständig* bewahrten und vorzüglich publizierten Verzeichnis der Gildenmitglieder. Wir erfahren die Namen, die mit Ortsangaben einiges über die Persönlichkeiten verraten, erfahren das Datum, an dem ein jeder die Freimeisterschaft erwarb, also mit selbständiger Tätigkeit in Antwerpen einsetzte, werden auch unterrichtet über Lehrverhältnisse zwischen den Malern, da die Meister ihre Schüler beim Eintritt in die Werkstätten eintragen ließen in die Gildenliste. Im folgenden stelle ich für die kritische Periode für die Zeit zwischen 1490 und 1515 die Namen zusammen, mit denen wir eine mehr oder weniger deutliche, mehr oder weniger sichere Vorstellung verbinden:

* Zu den Jahren 1496 und 1500 fehlen die Namen der neuen „Freimeister".

1491 – Quentin Massys (schilder).

1493 – Colyn van Bruesele (schilder). Vgl. m. Bd. IV, S. 119. — C. scheint Antwerpen bald verlassen zu haben, meldete wenigstens hier keinen Lehrling an.

1493 – Jan Provoost.

Dieser aus Mons stammende Meister wanderte nach Brügge ab, wird noch in demselben Jahr in Brügge als Meister erwähnt. Im Jahr 1520 gleichzeitig mit Dürer ist er zu Besuch in Antwerpen.

1496(?) – Goswyn van der Weyden.

Dieser Enkelsohn Rogiers der 1498/99 in Antwerpen Bürger wurde, ist nicht in der Gildenliste zu finden. Vielleicht wurde er 1496 oder 1500 Freimeister, in einem der Jahre, zu denen uns die Namen der neuen Meister nicht überliefert sind. Um 1465 geboren, war er wohl in Brüssel tätig, bevor er sich in Antwerpen ansiedelte. Durch Hulins* scharfsinnige Ermittlungen ist er eine einigermaßen greifbare Persönlichkeit geworden. Er bildete besonders viele Schüler aus.

1503 – Jan van Leyen.

Nach meiner Vermutung identisch mit Jan de Cock von Leiden, der 1506 seinen ersten Lehrling anmeldet. Falls die Kombination in bezug auf diesen Namen richtig ist, einer der Begründer der manieristischen Produktion. Vgl. Jahrbch. d. pr. Ksts. XXXVI (1915), S. 88.

1503 – Jennyn van Henegouwe.

Niemand anders als Jan Gossaert, der mindestens 5 Jahre in Antwerpen blieb. 1505 und 1507 meldet er Lehr-

* Jahrbch. d. pr. Ksts. XXXIV (1913), S. 60 ff.

knaben an. Sein frühes Auftreten in Antwerpen war von entscheidender Bedeutung.

1504 – Jan de Beer.
Ein angesehener Maler, den Guicciardini erwähnt. Er tritt 1490 in die Lehre ein bei Gillis van Everen. Nach einer Zeichnung mit seiner Signatur — im British Museum — einer der Begründer der manieristischen Produktion.

1507 – Jacob van Amsterdamme, scildere.
Vielleicht identisch mit dem bekannten holländischen Maler dieses Namens. Er hat sich mindestens bis 1516 in Antwerpen aufgehalten, da er in diesem Jahre noch einen Schüler anmeldet.

1508 – Ariaen van Overbeke.
Von ihm besitzen wir einen urkundlich beglaubigten Altar in Kempen (von 1513), der von geringem Wert, im Stil der Manieristen ausgeführt ist.

1511 – Dierick Jacobssone (Felaert), ghelaesmakere (glasschilder).
Der aus Kupferstichen und Zeichnungen sowie wenigen Gemälden wohl bekannte Dirk Vellert.

1511 – Joos van Cleeve, scildere.
Der früher als der Meister des Todes Mariae berühmte Maler, der bis zu seinem Tode (1540) in Antwerpen tätig blieb.

1515 – Joachim Patenier, scildere
Der große Landschaftsmaler, der bis zu seinem Tode (1524) in Antwerpen tätig war.

1513 – Meester Ardt Ortkens, glaesmalere.
Von Guicciardini neben Dirk Vellert als vortrefflicher Glasmaler gerühmt, den ich vermutungsweise identifiziert habe mit einem fruchtbaren Zeichner. Vgl. Amtl. Berichte der Berliner Museen XXXVIII H. 6. —

1515 – Meester Gheract van Brugghe, scildere.
Gerard David. Vgl. m. Bd. VI S. 80.

Diese Aufstellung enthält einige über das Schicksal der Antwerpener Kunst entscheidende Daten. Die vielen Namen, mit denen wir keine Bildvorstellung verbinden, sagen dem Historiker immerhin etwas, liefern statistisches Material. Maler kamen und brachten Anregungen mit sich aus Brüssel, Löwen, Mons, Amsterdam, Leiden, Maubeuge, besonders viele aus Holland und aus Brügge. Die Brügger Tradition und die holländische stießen in Antwerpen aufeinander. Aus dem Wirbel der sich kreuzenden Strömungen entstand Neues. Die Formeln des Andachtsbildes kamen aus den vlämischen Städten, während vom Osten her in immer frischen Wellen Naturbeobachtung heranflutete. Die Auflockerung der Form, die dreiste Freiheit des Vortrags, die offene Malweise sind holländischer Einschlag.

Goswyn van der Weyden, ungefähr gleichaltrig mit Massys und nicht viel später als Massys in Antwerpen beginnend, ist eine schillernde Erscheinung geblieben. Sein vermutlich umfangreiches „Werk" mag, abgesehen von der ihm eigenen Unentschiedenheit, auch deshalb schwer zu sammeln sein, weil Mitarbeit von Gehilfen die Konstanz des Stils gefährdete. Wir besitzen in dem Dymphna-Altar aus dem Kloster Tongerloo, dessen sieben gleich große Tafeln am 4. Juni 1929 bei Muller in Amsterdam zum zweiten Male versteigert wurden, ein um 1505, also innerhalb der

Antwerpener Periode, entstandenes Werk von seiner Hand und ein anderes, wenig später geschaffenes in der Andachtstafel zum Gedächtnis eines längst Verstorbenen*.

Der Meister hat sich, nach diesen Bildern zu urteilen, von der Rogier-Tradition gelöst und in Antwerpen von allen Winden bewegen lassen. Die Legende der hl. Dymphna erzählend und in diesem Falle selbständig, bemüht er sich um Ausdruck und Lebhaftigkeit mit äußerlichen Mitteln, insbesondere mit offenen Mündern und sehr großen, stark bewegten Händen. In den jugendlichen Frauenköpfen und im Faltenwurfe spürt man die Nähe Quentins. Über den unteren Rand sprießen Blumen, Blätter und Halme auf. Die Figuren werden vielfach von den Rahmen seitlich überschnitten zu Gunsten einer zufallshaften Natürlichkeit. Laub im Mittelgrund oder Gebäude bilden nach hinten einen weichen oder festen Abschluß. Die Erzählung im ganzen unterhält in leichtem und lässigem Ton.

Die Berliner Tafel mit der stehenden Madonna in der Mitte bezieht sich auf die Stiftung der Besitzung Calmphout an die Abtei Tongerloo. Das Bewegungsmotiv des segnenden Christkindes geht auf Rogier zurück, dessen folgsamer Schüler, der Meister der Katharinen-Legende,** das Kind auf den Armen der Mutter ganz ähnlich in seiner Tafel der Katharinen-Legende gebildet hat***. Der Stoffbehang hinter der Madonna zeigt dasselbe Muster wie ein Brokat im Annen-Altar Meister Quentins. In Erwartung, daß Hulin seine erfolgreich begonnene Ermittlung zum Abschluß bringen wird, unterlasse ich an dieser Stelle den Versuch, andere

---

* Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 526. — Vgl. Hulin, a. a. O.

** Vielleicht Peeter, der Vater Goswins. Vgl. m. Bd. IV, S. 108.

*** M. Bd. IV Nr. 47. T. XLV.

Werke Goswyns nachzuweisen. Überdies werde ich auf diesen Meister zurückkommen, sobald ich die sogenannten Antwerpener Manieristen zu schildern haben werde. Hier darf ein Hinweis auf Goswyn nicht fehlen, weil es gilt, die durchschnittliche Antwerpener Produktion, die sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts entfaltete, mit möglichster Vollständigkeit zu erfassen.

Wie Goswyn von Antwerpen aus für Tongerloo arbeitete ein namenloser Meister ungefähr gleichzeitig für die Katharinenkirche
103 T. LXXI LXXII von Hoogstraeten, aus der sieben Tafeln — mit der Ertborn-Sammlung — in das Museum von Antwerpen gelangt sind. Eine „Darstellung im Tempel, und Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten", zwei schmale Tafeln sind mit einer doppelt so breiten »Kreuztragung« willkürlich zu einem Triptychon vereinigt. Eine einzelne der »Kreuztragung« gleich große, »Grablegung Christi«, eine »Kreuzigung« ebenso breit, aber etwas niedriger, endlich eine Mater Dolorosa und die Donatrix mit einer weiblichen Heiligen erheblich höher als die anderen Teile. Ohne Zweifel war der Altar, zu dem diese im Stil vollkommen miteinander übereinstimmenden Tafeln gehören, den »sieben Schmerzen Mariae« geweiht. Es fehlt in der Reihe die Flucht nach Ägypten, es fehlt auch die Beweinung Christi, wenn anders nicht die Mater dolorosa als eine der »sieben Schmerzen« betrachtet wurde. Zumeist nach dem ikonographischen Gebrauche der Zeit, ist die Mater dolorosa umrahmt von sieben Szenen.

Nachdem die Tafeln in der Ertborn-Sammlung aus unerfindlichem Grunde den legendarischen Namen »Van der Meire« getragen hatten, wähnte man vor einigen Jahren durch fehlerhafte Heranziehung einer Urkunde den Antwerpener Bildschnitzer Jan van der Heye als den Autor entdeckt zu haben. In einer Eintragung

ist nämlich die Rede von einem Katharinen-Altar, den van der Heye 1538 für die Kirche von Hoogstraeten ausgeführt habe. Schon wegen des Datums, das sich mit dem Stileindruck nicht verträgt, wird die Kombination hinfällig. In einer gründlichen Untersuchung haben die Archivare L. Philippen und J. Ernalsteen* nachgewiesen, daß die Tafeln zu einem urkundlich erwähnten Altar der sieben Schmerzen Mariae, keineswegs zu dem Katharinen-Altar von 1538 gehörten, das die Donatrix dem Wappen nach Oda (Otilie) van der Beke wäre, die Heilige hinter ihr mit der Elster auf dem Schwertknauf Otilie — nicht Katharina. Die Stifterin war schon 1497 vermählt, ihr Gatte starb 1517, sie lebte noch 1533. Die Entstehung des Altars wird danach von Ernalsteen in die Zeit zwischen 1517 und 1533 datiert, in der Annahme, als Witwe erst habe die Stifterin den Altar geschenkt, da ja der Gatte als der Donator nicht zu erblicken sei. Übersehen ist bei dieser Datierung, die dem Stilkritiker höchst bedenklich erscheint, daß wir den Altar nicht in allen Teilen besitzen. Der Flügel mit dem Stifterporträt kann sehr wohl verloren gegangen sein. Ich glaube, daß dem so ist, und datiere dem Stile nach: um 1505. Die Nachweisungen der Archivare über die Familienverhältnisse der Donatrix ergeben mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit, daß ihr Auftrag einem Antwerpener Maler zufiel, daß der Meister von Hoogstraeten in der Scheldestadt tätig war. Die Figuren dieses Meisters sind eher klein als groß und von geringer Standfestigkeit. Sein Streben nach energischem Ausdruck bleibt erfolglos. Seine blassen Frauen mit lichtlosen kleinen Augen und mattem Blicke wirken unkörperlich, fast durchsichtig. Die Hände haben lange Flächen und schlaffe Finger. In den halbseitlich

* Rond het Hoogstraatsch Altaarstuk, Brecht, L. Braeckmans, 1928.

gewendeten Männerköpfen steht die Nase allzusehr im Profil, so daß sie, wie schief im Kopf, den Eindruck beschränkter Hinterlistigkeit erweckt. Das Christkind ist ungewöhnlich klein gebildet. Dem Frauenideal ist eine zu der ersehnten Zartheit nicht passende Pausbäckigkeit eigen. Die Wangen sind zuweilen wie geschwollen. Der schwere, plastisch gesehene Gewandstoff wird in wenigen Motiven gegliedert, zuweilen mit durchlaufenden Kurven, und ladet wenig aus. Die Formensprache ist knapp und zaghaft. Die Malweise zeichnet sich durch Sauberkeit aus und erfreut durch ein gleichmäßiges, etwas glasiges Email. Seiner Anlage nach ein »Kleinmeister«, erreicht dieser Maler eine adrette, etwas kärgliche Zierlichkeit im Gesamteindrucke und mild blinkende Farbigkeit. Die Landschaft ist natürlich konstruiert mit ziemlich tiefem Horizonte, nordisch, mit grünem Dickicht, mit Burgen in romanischem Baustil. Lichtungen, einfache, feste Häuser, sanft abfallende Hügel bilden ein heimatlich vertrautes Ortswesen. Nicht geographisch weit und gliederreich wie Patenier oder Joos van Cleve, nicht steil, nicht erregend mit Lichtkontrasten wie der Meister des Morrison-Triptychons, vielmehr mit einladender behaglicher Enge, Wärme und Geschlossenheit, ähnlich wie Goswyn van der Weyden, bildet der Meister von Hoogstraeten das Gelände aus.

Von seiner besten Seite zeigt sich der bescheidene, in den Grenzen
118 T. LXXVI seines Könnens sichere Meister in einem kleinen Andachtsbilde der Sammlung Benda in Wien. Die thronende Madonna mit den Heiligen Katharina und Barbara in ganzen Figuren. In der Architektur bietet der Meister mit fast nüchterner Einfachheit nicht mehr als das Nötige. Die Frauen mit vollen Wangen, spitzem Kinn und schlaffen Händen sind erfüllt von jugendlicher Heiterkeit und Leichtigkeit.

Es gibt mehrere Kopien nach dieser Tafel, die in ganz anderem Geiste ausgeführt sind, nämlich mit Verzierungen und Verschärfungen in den Typen, wie sie von den sogenannten Manieristen eingeführt wurden. Wenigstens in einem Falle beobachteten wir, daß der Meister von Hoogstraeten selbst von der Mode flatternder spielerischer Unruhe angesteckt wurde, obwohl er seiner Ausbildung und seinem Charakter nach der um 1505 einsetzenden Bewegung fremd gegenüberstand. Das stattliche Triptychon von 104
seiner Hand, mit der Anbetung der Könige im Museum Mayer van den Bergh zu Antwerpen enthält auf dem rechten Flügel in dem übermäßig großen Negerkönig eine Figur mit lang herabhängendem, unmotiviert aufgewirbeltem Bande, das ganz und gar nicht zu der sonst sachlichen und sparsamen Ausdrucksweise dieses Meisters paßt. Ähnlich komponiert wie die Tafel der Benda-Sammlung, aber größer und anspruchsvoller ist die Madonna zwischen Katharina und Barbara in den Uffizien zu Florenz. Einige Teile, wie die 119 T. LXXVIII
Landschaft, die linke Hand der hl. Barbara, der Kopf der hl. Katharina und der mit Edelsteinen besetzte Gewandsaum am Halse Mariae — der genau so in einem kleinen Madonnenbilde 117
der Brüsseler Galerie wiederkehrt — zeugen für des Meisters Autorschaft.

Im Northwick Park irritiert ein Breitbild mit der Anbetung 111
der Könige durch Stilgemisch. Nach der Komposition und einigen Köpfen, zumal der Madonna und den älteren Königen, ganz Gerard David, unter dessen Namen die Tafel mit leicht entschuldbarem Irrtum vom Arundel Club* publiziert worden ist, in der Landschaft, dem Faltenwurf, den Typen der Gefolgsleute und der Malweise ganz der Meister von Hoogstraeten. Im besonderen ver-

* 1913, Nr. 9.

raten die schief im Gesicht stehenden Nasen einiger Nebenfiguren den Autor und entscheiden. Als die natürliche Erklärung ergibt sich: Kopie nach Gerard David von der Hand des Hoogstraeten-Meisters.

Vielleicht ist der Hoogstraeten-Meister einer von den Brügger Malern, die in größerer Zahl, wie die Gildenliste zeigt, um 1495 das sinkende Schiff verließen und nach Antwerpen übersiedelten.

DER MEISTER VON FRANKFURT

SOWEIT Stilkritik über die Herkunft eines Malers Auskunft zu geben vermag, hatte der Meister von Frankfurt eine Schulung von anderer Art hinter sich als die Maler, die ich bisher als Vertreter der durchschnittlichen Antwerpener Produktion geschildert habe. Durch den Namen »Meister von Frankfurt« irreführend belastet, hat er mit der Stadt am Main nichts weiter zu tun, als daß er zwei Altäre in Frankfurt oder doch für Frankfurt ausführte. Er war ein Niederländer und in Antwerpen seßhaft. Schon beim Studium der beiden Frankfurter Werke kommen wir auf frühe Daten. Der große Annen-Altar im städtischen Museum wurde 1492 geweiht.* 119 T. LXXVII

Damit wird freilich nur der terminus post quem festgelegt für die Entstehung des Triptychons. Die Kreuzigung im Staedelschen Institut ist eine Stiftung des 1440 geborenen Patriziers Klaus Humbracht, der hier mit drei erwachsenen Söhnen und drei erwachsenen Töchtern erscheint. Der Donator starb 1504. Die Darstellung auf der Außenseite der Flügel, ein Leichnam und Spruchbänder, könnte dahin gedeutet werden, daß die Kinder den Altar ihren Eltern zum Gedächtnis aufgestellt hätten. Der jüngste Sohn Johann, der in geistlicher Kleidung auftritt, wurde erst 1504 in das Kapitel des Liebfrauenstifts aufgenommen. Das Jahr 1504 bleibt wahrscheinlich als Entstehungszeit des Malwerks.** 118 T. LXXVI

Im Jahre 1503 begründete Jakob, ein Sohn Klaus Humbrachts,

* Weizsäcker, Die Kunstschätze des Dominikanerklosters in Fr. S. 127.

** Vgl. Weizsäcker im Katalog des Staedelschen Instituts.

seinen Hausstand in Antwerpen. Durch ihn mag der Auftrag an einen Maler in Antwerpen gefallen sein. Da der Meister die Bildnisse der Stifterfamilie doch wohl in Frankfurt aufgenommen hat, scheint er eine Zeitlang dort gewesen zu sein. Der ungewöhnlich große Annen-Altar für das Dominikaner-Kloster, der dem Stile nach gleichzeitig mit dem Humbracht-Triptychon entstanden sein kann, mag ihn nach Frankfurt gezogen haben. Daraus ergibt sich die bemerkenswerte Wahrscheinlichkeit, daß dieses Meisters Annen-Altar einige Jahre früher entstanden ist als Quentins Löwener Altar.

Der Meister von Frankfurt war älter als Massys. Wenn wir auch den Namen nicht kennen, entnehmen wir biographische Daten einem Doppelportrait, in dem er sich neben seinem Weibe dargestellt hat. Dieses Bildnis, ein für die Geschichte der Antwerpener Kunst bedeutungsvolles Monument, ist aus englischem Privatbesitz in die Sammlung St. v. Auspitz nach Wien gelangt. Oben im verästelten Ornamente das Wappen der Antwerpener Malergilde mit drei hellen Schilden, von dem geflügelten Lucas-Stier gehalten, und die Inschrift »in Jonsten versamt« (in Freundschaft verbunden). Unten auf dem Originalrahmen die Zahlen: 36–1496–17. Also: ein Antwerpener Meister, der 1460 geboren, mit seiner 17jährigen Gattin, vermutlich unmittelbar nach der Vermählung behaglich beim Mahle sich des neuen häuslichen Glückes freut. Der Meister sieht jugendlich hager aus, mit plumper, etwas gestülpter Nase, braunem Haar, das tief in die Stirn fällt, starken Brauen über den dicht beieinanderstehenden Augen und einer senkrechten Falte in der Stirnmitte.

163 T. XCV

Wir stoßen im Frankfurter Annen-Altar auf ein zweites Selbstportrait des Meisters. Hier, rechts im Mittelbilde, fällt ein Kopf

auf, der Blickrichtung nach sowie der isolierten Stellung innerhalb der Komposition, und wohl zu vereinigen mit dem Wiener Portrait, wenn man einen Zeitabstand von etwa 10 Jahren annimmt. Wir kommen damit zu dem Datum 1506 ganz im Einklange mit der vermuteten Entstehungszeit des Annen-Altars.

Das kuriose Bild eines Schützenfestes im Antwerpener Museum, das als Quelle sittengeschichtlicher Erkenntnis noch nicht ausgeschöpft ist, enthält mit Trachten, Wappen und Emblemen Anhaltspunkte in Überfülle zur Datierung und Lokalisierung.* Auch hier taucht der Portraitkopf des Frankfurter Meisters auf, jugendlich, anscheinend noch jünger als in dem Wiener Bildnis von 1496. Er tritt hier in Gesellschaft einer idealisch gekleideten Frau auf, die seiner Gattin, wenigstens derjenigen, die 1496 17 Jahre alt war, nicht gleicht. Nun ist eine Inschrift überliefert mit folgendem Wortlaut: 164 T. XCVI, XCVII

Dit · taferaal · gaf · Peter · de · Gammerele.
Hier · ter · deser · stede.
Godt · verleent · sijn · sele.
Den · eenwighe · vrede · MCCCCXCIII.

Danach wäre der Stifter dieser Tafel 1493 gestorben, und das Bild müßte vorher entstanden sein. Erheblich vor diesem Termin kann es aber nach dem Stil und den Trachten nicht gemalt worden sein. Wir besitzen in dem ungefügen Bilde des Schützenfestes ein Jugendwerk des Meisters, der den Annen-Altar im reifen Mannesalter geschaffen hat. Sein »Werk« ist umfangreich und noch stark gewachsen, seitdem ich den Versuch einer Katologisierung gewagt habe.**

* Vgl. die Angaben im Katalog der Antwerpener Galerie.
** Jahrbch. d. pr. Ksts. XXXVIII (1917), S. 142 ff.

152 T. XCI Als ein Beispiel greife ich heraus das aus dem gotischen Hause zu Wörlitz stammende Bild, das sich im Berliner Kunsthandel befindet. Diese Komposition hat der Meister des öfteren mit Veränderungen wiederholt, und sie ist auch von anderen Malern verwendet worden. Die Madonna sitzt im Freien und drückt mit beiden Händen das Kind an ihre Brust. Links vorn kniet Katharina mit steif zurückgelehntem Oberleib, den Ring mit der Rechten emporhaltend. Zwischen ihr und der Madonna der hl. Jacobus, der Pilger. Rechts kniet der Stifter hinter einer Bank, auf die er sein Gebetbuch gelegt hat. Petrus, sein Schutzheiliger, steht auf dieser Seite. Ein halb geschorener Pudel wartet artig seinem Herrn auf, dem Donator. Der Stifter mit seinem Hunde fehlt in allen Repliken. Sonst sitzt an dieser Stelle eine weibliche Heilige. Da der Hund höchst individuell und naturwahr als der beste Teil des Ganzen sich auszeichnet, fühle ich mich sicher, gerade in dieser Tafel ein »eigenhändiges Werk« des Meisters vorzustellen.

Der Boden ist üppig bestanden mit allerlei Blumen, Blättern und Stauden, mit dichtem, hoch sprießendem Kraut. Gefühl für die Fruchtbarkeit der Erde, für das rauhe, malerisch reiche Formenwesen des Wildwuchses sowie horror vacui lockten zu solcher Anfüllung der Fläche. Alles Wachsende, wie Pflanze und Haar, führt ein triebkräftiges Eigenleben. Die Äste kreuzen sich, das Haar kräuselt sich zottig und sprüht in spröder Masse vom Kopf ab. Jacobus mit offenem Mund und einer scharfen Falte oberhalb der Nase. Alle Köpfe groß und brünett. Die Männer runzeln die Stirn und tragen ein unwirsches Wesen zur Schau. Das Fleisch unrein, stofflich mürbe, ins Formlose ausladend. Das Auge in der abgewandten Gesichtshälfte schielt etwas nach außen. Die Frauenkleider aus schwerem Stoff fallen weit, bauschig und wellig. Das Brokatgewebe,

mit Blumen in weiten Abständen voneinander, mager geziert. Die Finger sind ziemlich lang auf Kosten einer verkümmerten Handfläche. Der Auftrag der tiefen und harmonischen Farbe unterscheidet sich von dem aller gleichzeitig in Antwerpen tätigen Maler durch täppische, eilige Wucht und trübe Dickflüssigkeit. Der feierliche Ernst wird in seelischer Enge zu griesgrämischer Verdrossenheit und biederer Bärbeißigkeit.

Die meisten Eigenschaften, die hier auffallen, kehren in allen Schöpfungen des Meisters wieder. Im besondern wird der Gesichtsausdruck mit einiger Regelmäßigkeit bestimmt durch eine Spannung, die von der Nasenwurzel ausgeht. Eine mehr oder weniger deutlich markierte Kontraktion, die zuweilen als senkrechte Falte, oft aber nur als leichte Kräuselung des Fleisches sichtbar wird, läßt in vielen Graden eine Gemütslage erkennen, die von spähender Aufmerksamkeit zu übellauniger Härte reicht.

In dem Hauptwerke seiner mittleren Zeit, dem umfangreichen Annen-Altar zu Frankfurt, hat der Meister eine Figur dem Bilde des sogenannten Flémalle-Meisters, das sich im Museum zu Dijon befindet, entlehnt. Der Marientod auf dem rechten Flügel des Triptychons erinnert an van der Goes. Die Figuren Adam und Eva aus Jan van Eycks Genter Altar hat der Maler gekannt und einmal kopiert. Das Monforte-Bild von van der Goes hat sich ihm als Vorbild tief eingeprägt. Diese Anknüpfungen weisen auf seine Herkunft. Vielleicht war er aus Gent nach Antwerpen gekommen. 133 123, 124

Aus den vielen Köpfen der weiblichen Heiligen außen auf den Flügeln des Annen-Altars wird uns das Schönheitsideal deutlich. Das Haar setzt hoch an, das gesunde Antlitz ist kräftig gerundet und ebenmäßig gebildet. Die vergleichsweise derbe Malerei, die

große Flächen zu füllen imstande ist, gibt den Köpfen eine lockere Bewegtheit und rückt sie weit ab von den glasig glatten, präzis umgrenzten Köpfen Meister Quintens.

Abgesehen von dem naiven und unbeholfenem Schützenfeste, das
151 T.XC bald nach 1490 entstanden ist, betrachte ich als ein Jugendwerk die Madonna mit zwei Engeln im Genter Museum. Die Komposition ist erstaunlich altertümlich und flächendekorativ mit den in einer Schicht weit ausgeschwungenen Gewändern, unter denen die Körper kaum spürbar sind.

125 Eine in mehreren Varianten erhaltene Anbetung der Könige zieht sich so über die Triptychon-Felder, daß die jüngeren Könige in den Flügeln, die hl. Familie mit dem ältesten König in der Mitte auftreten. Der Meister liebt es, dem ersten König die Züge Kaiser Friedrichs zu geben und gibt dem zweiten wenigstens einmal die Züge Maximilians. Die Figuren werden von den Rahmenleisten überschnitten.

137 T.LXXXIX Ziemlich spät, ich denke: um 1510—, entstanden sind zwei stattliche Altarflügel mit je einer heiligen Frau in der v. Pannwitz-Sammlung auf de Hartekamp bei Haarlem. Die Figuren sind kopiert, und zwar nicht einem ehrwürdigen Original der Vergangenheit entlehnt, vielmehr einem um 1505 geschaffenen Werke. Der Meister von Frankfurt nähert sich überraschenderweise einem Zeitgenossen, einem Maler, der sogar erheblich jünger als er selbst, einem ganz anderen Kunstkreis als er angehörte. Er opfert damit dem Zeitgeschmacke. Die unmotiviert flatternden Bänder sind unverkennbare Merkmale. Die Figuren sind kopiert nach dem kleinen Altar in Lissabon mit der hl. Familie im Mittelfelde, einem ausgezeichneten Werke im Stil der Manieristen, das ich für eine Schöpfung Jan Gossaerts halte.

Als Portraitist wurde der unfrohe und widerhaarige Meister anscheinend nicht allzu häufig in Anspruch genommen. Immerhin glaube ich, von den Stifterbildnissen abgesehen, mehrere Bildnisse von seiner Hand kennen gelernt zu haben. Unter ihnen überzeugt befriedigend, in Hinsicht auf die Autorschaft, zumal die Rundtafel mit einem von vorn gesehenen Männerkopf aus der fürstlich Lichnowskyschen Sammlung, vielleicht ein Ausschnitt. »Malerisch« schräg gestellt die schwarze Kappe, sowie der etwas geöffnete Mund, der Blick leicht schielend, das Fleich trübe mit schwärzlichen Schatten, mit der Muskelspannung zwischen den dicht beieinander stehenden Augen. Das Haar hängt fransenhaft und struppig in die Stirn. 162 T. XCIV

Der zwischen 1490 und 1515 etwa in Antwerpen, also gleichzeitig mit Massys, aber in weitem Abstande von ihm tätige »Meister von Frankfurt« lebte in handwerklicher Tiefe und Dumpfheit, wenig berührt von dem gesellschaftlichen und humanistisch geistigen Aufschwung. Er arbeitete mit fleißigem Werkstattbetriebe viel für Export, für relativ anspruchslose Auftraggeber. Neben den verklärten Geschöpfen Quentins stehen seine Menschen auf der Erde, unerlöst und materiell. In die Zukunft weist zwar nicht seine Erfindung oder Auffassung, wohl aber sein Sinn für den verflochtenen Reichtum des Organischen und seine Malweise, die der rücksichtslosen Freiheit und der zusammenfassenden Größe zustrebt.

VERZEICHNIS A

Die Bilder von Quentin Massys, geordnet nach den Gegenständen. Die Flügelaltäre, mehrteiligen Werke und Paare von Altarflügeln sind vorangestellt. Dann die einzelnen Andachtstafeln, die Bildnisse, endlich die Genrebilder.

1. FLÜGELALTAR. DIE BEWEINUNG CHRISTI. Links: Salome bringt dem Herodes das Haupt des Täufers, rechts das Martyrium Johannes des Evangelisten; außen (grau in grau) der Täufer und der Evangelist Johannes — Antwerpen, Museum, Nr. 245—249 (oben bogig geschlossen, 260×270—117). In Auftrag gegeben 1508 für die Kapelle der Schreinergilde in der Kathedrale von Antwerpen. Vollendet vor dem 26. August 1511, an welchem Tage die Zahlung in eine Rente für zwei Kinder des Meisters verwandelt wurde. S. oben S. 24. T. I

a) Peine, Sammlung Rahlves (122×87) — Kopie der Mitteltafel im Stile der Antwerpener Manieristen.

b) Wien, Sammlung Figdor — Die Köpfe von zwei Frauen aus dem Mittelbilde. Auf Papier. Vgl. Frimmel, Kleine Galeriestudien N.F. IV Liefg. (1896), S. 14 ff., wo die Köpfe als Studien des Meisters beurteilt werden.

2. FLÜGELALTAR. DIE SIPPE CHRISTI. Links die Verkündigung an Joachim, rechts der Tod der hl. Anna; außen links Anna und Joachim verteilen ihr Gut an die Armen, rechts Joachims Opfer wird zurückgewiesen — Brüssel, Museum Nr. 299 (oben bogig geschlossen, 224,5×219—219,5×91,5). Bezeichnet außen auf dem T. II–IX

linken Flügel: Quinte Metsys screef dit 1509. Erworben 1879 aus der Pieterskirche in Löwen, für deren Kapelle der Genossenschaft der hl. Anna das Werk 1507 in Auftrag gegeben worden war. Scharf geputzt, aber davon abgesehen, recht gut erhalten. S. oben S. 22.

T. X 3. FLÜGELALTAR. DIE DREIEINIGKEIT, die Madonna, links der hl. Sebastian, rechts der hl. Rochus; außen links der Evangelist Lucas, rechts Anna selbdritt — München, Pinakothek, Nr. 141—143 (ursprünglich oben bogig geschlossen, 90×61—28). Dem vor einigen Jahren aufgedeckten Wappen nach eine Stiftung des Augsburgers Lucas Rehm (Rem) und seiner Gattin Anna (Heirat 1518). Vgl. Münchener Jahrbuch IX (1914—15), S. 151 ff. — Die Außenseiten und vielleicht der hl. Rochus mit Hilfe von Schülern ausgeführt. S. oben S. 48.

T. XI–XIII 4. DREI TAFELN VON EINEM ALTAR AUS PORTUGAL

A. DIE RUHE AUF DER FLUCHT nach Ägypten — London, Kunsthandel (Spanish Art Gallery 1928) (81×78).

B. DIE DARBRINGUNG IM TEMPEL — London, Kunsthandel (Spanish Art Gallery) (81×78).

C. JOHANNES UND DIE FRAUEN AM GRABE CHRISTI — Berlin, Kunsthandel (L. Blumenreich 1929) (81×78).

Diese drei Tafeln stammen von einem Altar, von dem andere Teile neuerdings im Museum von Lissabon aufgestellt sein sollen. S. oben S. 54.

5. DIPTYCHON. CHRISTUS ALS SALVATOR MUNDI. Die betende Maria. Brustbilder — Antwerpen, Museum (Ertborn-Sammlung, Nr. 241, 242 (je 38×28,5). Erworben 1828 in Antwerpen.

a) London, National Gallery, Nr. 295 (oben bogig, je 54×33) — Gute Werkstattkopie. Aus der Sammlung König Wilhelm von Holland (Versteigerung 1850, Nr. 23, 24).
b) Köln, Kunstgewerbemuseum (Sammlung Clemens) (oben rund) — Freie gute Replik der Maria.
c) London, Kunsthandel (1909) (34×25) — Freie gute Replik der Maria.

6. ZWEI ALTARFLÜGEL. DER EVANGELIST JOHANNES, DIE HL. AGNES — Köln, Museum (leihweise), Sammlung v. Carstanjen (je 47×13). Ausg. Brügge 1902, Nr. 371. Diese Flügel gehörten zu einer verschollenen Madonnentafel als dem Mittelbilde. Der Flügelaltar befand sich in Aachen in der Sammlung Bettendorf als »Jan van Eyk«. Vgl. Aachener Kunstblätter, 1928, S. 54. Auf den Rückseiten der Flügel schwache Malerei im Stile B. Bruyns.

7. ZWEI FLÜGEL. ZWEI HL. BÜSSERINNEN, nackt, kniend, Magdalena, Maria von Ägypten — Philadelphia, Sammlung Johnson (Katalog II, Nr. 366, 367) (je 29,5×20). Ausg. Brügge 1902, Nr. 165. Versteigerung Graf Nesselrode, Amsterdam 1909, Nr. 92.

8. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — New York, Metropolitan Museum, Nr. M 38—1 (101×79). Aus den Sammlungen R. H. Hughes of Kinmel und R. Kann, Paris. Datiert (?) 1526 (26 im Pfeilerornament). Die Datierung 1526 wird durch Stilvergleichung bestätigt. T. XIV

9. DIE DARBRINGUNG IM TEMPEL — Schloß Rohoncz (88×67). Vorher Versteigerung Weber, Brüssel 1926, Nr. 160. T. XV

T. XVI 10. DIE AUSSTELLUNG CHRISTI — Madrid, Privatbesitz (160×120). S. oben S. 52.

11. DIE AUSSTELLUNG CHRISTI — Venedig, Dogenpalast. S. oben S. 51.

T. XVII 12. DIE KREUZIGUNG CHRISTI — Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie (oben rund, 49×36). Ausg. Brügge 1902, Nr. 198. Die Landschaft scheint von Patenier gemalt zu sein.
a) München, Pinakothek, Nr. 149 (95×70). — Schwache Kopie.

13. DIE KREUZIGUNG CHRISTI — London, National Gallery, Nr. 715 (oben bogig, 90×57). Aus der Öttingen-Wallerstein-Sammlung. Die Figuren teilweise übermalt. Die Landschaft vielleicht von Patenier. S. oben S. 53.

T. XVIII 14. DIE BEWEINUNG CHRISTI — Paris, Kunsthandel (Perdoux 1927) (145×127). S. oben S. 56.

15. MARIA MIT DEM LEICHNAM CHRISTI — München, Pinakothek, Nr. 134 (123×103). Das in den alten Inventaren als „Massys" geführte Bild wurde neuerdings dem Willem Key zugeschrieben. In der Tat zeigt die Figurengruppe Keys Malweise und Form, die Landschaft dagegen Quentins Art. Wahrscheinlich hat Willem Key ein unvollendetes Werk Quentins vollendet und teilweise übergangen. Vgl. Pantheon (1929) S. 254 ff. Die Komposition kommt häufig vor, namentlich in Spanien, und zeigt stets deutlich die Herkunft von Massys. Ein ungewöhnlich gutes Exemplar, ganz massysartig, namentlich in den Händen Mariae, ist kürzlich für die Brüsseler Galerie erworben worden aus dem Besitze der Prinzessin Charles d'Arenberg (Auktion Brüssel 1926).

16. DER TOTE CHRISTUS AUF DEN KNIEN MARIAE — Paris, Louvre, Nr. 2203 (36×50). Erworben 1893.

17. DIE THRONENDE MADONNA IN GANZER FIGUR — Brüssel, Museum, Nr. 540 (130×86). Erworben 1862 auf der Versteigerung der Sammlung J. P. Weyer, Köln. Ausg. Brügge 1902, Nr. 21. Nach Hulins Beobachtung das Stadtwappen von Löwen in dem Glasgemälde. Aus der Frühzeit. S. oben S. 29. T. XIX

18. DIE THRONENDE MADONNA — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 561 (135×90). Erworben 1823. T. XX
a) Wien, Privatbesitz (85×74,5) — Gute alte Kopie, Ausschnitt, die Madonna in Halbfigur.
b) Antwerpen, St. Jacques — Alte Kopie, Ausschnitt, Kniestück auf neutralem Grund.

19. MARIA MIT DEM KIND — Posen, Museum (Raczynski-Sammlung) (110×87). Nach Lionardo. Die Landschaft von Patenier. S. oben S. 47. T. XXI

20. MARIA MIT DEM KIND, in Halbfigur — Brüssel, Museum, Nr. 643 (62×50). Aus der Frühzeit. S. oben S. 30. T. XXII
a) Brügge, Sammlung Renders (44×30,5, oben rund) — Replik, nach der die Komposition des Brüsseler Exemplars zu vervollständigen ist.

21. MARIA MIT DEM KIND, in Halbfigur — Paris, Versteigerung Aynard 1913 (24×19) (wo jetzt?). T. XXIII

22. MARIA MIT DEM KIND, in Halbfigur — Paris, Versteigerung Warneck 1926, Nr. 12 (54×44) (wo jetzt?). T. XXIV

23. MARIA MIT DEM KIND, in Halbfigur — Detroit (U. S.), Institute of Arts (J. E. Scripps-Sammlung).

a) Dresden, Sammlung Fritz Kaul (47×37) — Gute Replik, mit der Landschaft, aus der von Beckerath-Sammlung.

b) London, Kunsthandel (Arnot Gallery 1929) (57,5×40) — Ohne landschaftlichen Grund. Alte Kopie.

c) Budapest, Museum (Sammlung Pálffy, Nr. 74) (56×36) — Ganz wie unter b.

Ich habe das Bild in Detroit nicht gesehen. Der Abb. nach scheint es dem Exemplar der von Beckerath-Sammlung überlegen und das Original zu sein.

T. XXV 24. MARIA MIT DEM KIND, in Halbfigur — Paris, Louvre, Nr. 2030 A (68×51 1, oben rund). Bezeichnet: Qu. M. 1529. Erworben 1902 aus der Sammlung Rattier. S. oben S. 50.

a) Paris, Privatbesitz (83×64,5) — Ziemlich genaue Kopie, oben gerade abgeschlossen und nach allen Seiten vergrößert.

T. XXVI 25. DIE THRONENDE MADONNA mit Engeln — London, Sammlung C. W. Dyson-Perrins (61×42,5). Versteigerung London Christies Juni 1924 (Sneyd-Sammlung). Ausg. London, Academy 1927, Nr. 171. Aus der Frühzeit. S. oben S. 31.

T. XXVII 26. DIE THRONENDE MADONNA mit zwei Engeln — De Hartekamp bei Haarlem, Sammlung von Pannwitz (85×55). Ausg. London, Academy 1927, Nr. 169.

a) Lissabon, Museum — Freie annähernd gleichwertige Replik, ohne den Engel auf der rechten Seite.

27. DIE STEHENDE MADONNA mit Engeln — Lyon, Museum (54×38). Ausg. London, Academy 1927, Nr. 170.
a) Clumber Park, Sammlung Duke of Newcastle (45×31) — Genaue Replik. Von Waagen, Galleries in Gr. Br. (S. 509) als „Jan Mostaert“ gerühmt.

28. DIE VERMÄHLUNG DER HL. KATHARINA — London, National Gallery (97×110, Leinwand, Wasserfarbe). Aus der Linnell-Sammlung. S. oben S. 59. T. XXVIII
a) Paris, Kunsthandel (1926) (43×50) — Ziemlich derbe, alte Kopie.

29. JESUS UND JOHANNES ALS KINDER, sich küssend — Chatsworth, Sammlung Duke of Devonshire. Vgl. G. Glück, Pantheon I (1928) S. 502 ff. (Abb.). Nach Leonardo. Dieselbe Komposition, die mehrfach in der Werkstätte des Joos van Cleve wiederholt worden ist. S. oben S. 62.

30. DER KOPF DES HL. ANTONIUS (?) — Barcelona, Sammlung Cambó. T. XXIX

31. DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS — Madrid, Prado, Nr. 1615 (155×173). Aus dem Escorial. Nach der durch Bildkritik bestätigten alten Inventarnotiz, gemeinsame Arbeit von Massys und Patenier. S. oben S. 45. T. XXX

32. DER HL. CHRISTOPH — Antwerpen, Museum (Ertborn-Sammlung) Nr. 29 (80×74). Aus der Frühzeit. S. oben S. 33. T. XXXI

33. DER HL. HIERONYMUS IN HALBFIGUR — Philadelphia, Johnson-Sammlung (Katalog II, Nr. 368) (67,5×69). Vielleicht fragmentarisch erhalten.

T. XXXII 34. DIE KLAGENDE MAGDALENA, Brustbild, Fragment aus einer Beweinung Christi — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 574c (33×24). Aus der Sammlung Rev. Heath, Enfield.

T. XXXIII 35. DIE HL. MAGDALENA, in Halbfigur — Antwerpen, Museum (Ertborn-Sammlung) Nr. 243 (45×30). Erworben 1836 in Antwerpen. Nach dem Antwerpener Katalog eine mir unbekannte Replik in der Sammlung Baron Ed. de Rothschild, Paris. S. oben S. 60.

T. XXXIV 36. BILDNIS DES DESIDERIUS ERASMUS — Rom, Palazzo Corsini, aus der Stroganoff-Sammlung (58×45, von Holz auf Leinwand übertragen). Gehört als die Hälfte eines Doppelportraits zu dem Bildnis des Ägidius. Von 1517. S. oben S. 41.

a) Amsterdam, Rijksmuseum, Nr. 1530 (39×27). Erworben 1803. — Alte Kopie.

b) Hampton Court — Alte Kopie.

c) Paris, Kunsthandel (43×31,5) — schwache Kopie, stark verrieben.

Vgl. über die Bildnisse des Erasmus: Haarhaus, Zeitschr. f. b. Kst., 1898, S. 42 ff.

T. XXXV 37. BILDNIS DES PETRUS ÄGIDIUS — Longford Castle, Sammlung Lord Radnor (73,75×55,25, oben, unten und links angestückt). Von 1517. S. oben S. 42. Unsere Abb. zeigt das Bild ohne die Anfügungen.

a) Antwerpen, Museum, Nr. 198 (60×47) — Replik.

b) Paris, Sedelmeyer, Versteigerung 1907, Nr. 219 (57×41) — Gute Replik.

T. XXXVI 38. BILDNIS EINES MANNES — Winterthur, Sammlung O. Reinhart (46×33). Datiert 1509. S. oben S. 40.

39. BILDNIS EINES CHORHERRN — Wien, fürstl. Liechtensteinsche Galerie, Nr. 928 (73×60). Aus der Sammlung Secrétan, Paris. Ausg. Brügge 1902, Nr. 190. Ohne erkennbaren Grund als Portrait des Bischofs Gardinier von Winchester bezeichnet. T. XXXVII

40. BILDNIS EINES MANNES — Berlin, Sammlung V. Hahn (50×34). T. XXXVIII

41. BILDNIS EINES MANNES mit einer Blume in der Rechten und der Linken am Degengriff — New York, Sammlung Friedsam (40×29, oben rund). Früher in der Sammlung Ld. Harrington (England). T. XXXIX

42. BILDNIS EINES RITTERS — (37×27,5) Montreal, Sevenoaks, Sammlung Ld. Amherst. Abg. Arundel Club 1909, Nr. 7. T. XL

43. BILDNIS EINES ÄLTEREN MANNES, halb seitlich nach rechts, ohne die Hände, auf neutralem Grund — Berlin (Grunewald), Sammlung R. Semmel (47×35). T. XLI

44. BILDNIS EINES MANNES, Brustbild, ohne die Hände, auf neutralem Grund (Rund Dm. etwa 40) — London, Kunsthandel (Sabin 1927).

45. BILDNIS EINES MANNES — Northwick Park, Sammlung Spencer Churchill (76×50). Abg. Arundel Club 1914, Nr. 11. T. XLII

46. BILDNIS EINES MANNES — Frankfurt, Staedel-Institut, Nr. 113 (69×53). Erworben 1829. Aus der Spätzeit. S. oben S. 66. Ehemals in der Sammlung van der Geest (1628) zu Antwerpen, vgl. die gemalte Galerie von van Haecht (abg. Arundel Club 1907, Nr. 20). T. XLIII

T. XLIV 47. BILDNIS EINES MANNES mit einer Blume in der erhobenen Rechten — Chicago, Art Institute. Aus der Sammlung Beurnonville, Paris und May, Paris.

T. XLV 48. BILDNIS EINER FRAU mit einem Gebetbuch, Brustbild — New York, Sammlung Friedsam (49×42,5). S. oben S. 66.

T. XLVI XLVII 49, 50. BILDNISSE EINES MANNES UND EINER FRAU — Oldenburg, Museum (je 33×28). Vielleicht Stifterbildnisse aus einem Altar.

T. XLVIII 51. BRUSTBILD EINES BARTLOSEN GREISES, in Profil — Paris, Museum Jacquemart-André (Papier, 48×37). Bezeichnet: Quintinus Metsys pingebat anno 1513. Aus der Sammlung Graf d'Oultremont. Ausg. Brügge 1902, Nr. 351. Frei nach einer Lionardo-Zeichnung, anscheinend derselben, die auch als Vorlage für das unter der folgenden Nr. verzeichnete Bild gedient hat. S. oben S. 43.

T. IL 52. BRUSTBILD EINER HÄSSLICHEN FRAU — London. Sammlung Hugh Blaker. Nach einer Zeichnung Leonardos. S. oben S. 64.

T. L 53. DER BANKIER UND SEIN WEIB — Paris, Louvre, Nr. 2029 (74×68). Bezeichnet: quinten matsys schilder 1514. Erworben 1806. Ehemals in Antwerpen, in den Sammlungen Diego Duarte (1682) und Pieter Stevens.

T. LI 54. DAS UNGLEICHE LIEBESPAAR — Paris, Sammlung Gräfin Pourtalès (42—62). Ausg. Brügge 1902, Nr. 359. S. oben S. 63.

55. BRUSTBILD EINES LACHENDEN MANNES — London, Kunsthandel (Agnew 1928).

VERZEICHNIS B

Zweifelhafte Bilder von Massys, Kopien, Werkstattarbeiten.

56. FLÜGELALTAR. KREUZIGUNG CHRISTI, links der Stifter mit dem hl. Hieronymus, rechts die Stifterin mit Maria von Ägypten — Antwerpen, Museum Mayer v. d. Bergh, Katalog Nr. 27 (177×221 — der oben geschweifte Altar mit geöffneten Flügeln). Die Komposition des Mittelfeldes ähnlich wie in dem Altar der gräfl. Harrachischen Galerie, aber ohne die Schächer. Die Ausführung etwas feiner als dort. Werkstattarbeit.

57. FLÜGELALTAR. KREUZIGUNG CHRISTI, links die hl. Anna selbdritt, rechts die hl. Helena; außen links der hl. Sebastian, rechts der hl. Rochus — Wien, Galerie Graf Harrach, Nr. 51. Der sog. Rohrauer Altar. Werkstattarbeit.

58. FLÜGELALTAR. CHRISTUS AM KREUZ, links der Stifter mit zwei Söhnen, rechts die Stifterin mit drei Töchtern; außen links (grau in grau) der hl. Adriaen, rechts die hl. Anna — Brüssel, Museum, Nr. 583 (94,5×59,5 — 24). Erworben 1852. Grobe Werkstattarbeit.

59. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 569a (124—92, oben geschweift). Tüchtige Arbeit eines Nachfolgers.

a) Brüssel, Sammlung van den Corput (später im Kunsthandel Washington) (127×100) — Im wesentlichen dieselbe Komposition, mit hinzugefügten Figuren. Ausg. Brügge 1902, Nr. 326. Nachahmung, weiter entfernt von Massys.

b) Valenciennes, Museum — »Geborgene Kunstwerke« (1918), Nr. 423 (40×27) — Schwache Kopie nach dem Bilde unter *a*.
c) Kiel, Sammlung Bruck (33×22) — Schwache Kopie wie unter *b*.
d) London, Sammlung H. Parker, Triptychon (110×132), in der Mitte Kopie nach dem Bilde unter *a*.
e) Lübeck, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte — Die Komposition wie unter *a* verteilt auf vier hohe Flügel. Vgl. Ad. Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik, Tf. 41.

60. DER HOHE PRIESTER MIT DEM CHRISTKIND auf den Armen, Halbfigur — Rom, Privatbesitz (90×50), Fragment (?). Dem Meister nah.

61. DIE KREUZABNAHME CHRISTI — Madrid, Sammlung Lázaro (oben rund). Die oft wiederholte, auf Rogier zurückgehende Komposition gut durchgebildet im Stile Quentins (m. Bd. II, Nr. 98c, vgl. dort Tf. LXXI).

T. LII 62. DIE BEWEINUNG CHRISTI — London, Kunsthandel (Sabin, 1927) (etwa 90×170). Dem Meister nah. Möglicherweise ein Werk aus seiner früheren Zeit.

63. DIE SIEBEN SCHMERZEN MARIAE — Brüssel, Museum, Nr. 300 (180×183). Nach Angabe des Katalogs wahrscheinlich seit 1505 im Haus der Lucasgilde von Antwerpen. Von einem tüchtigen Nachahmer.

64. MARIA MIT DEM LEIB CHRISTI — Antwerpen, Museum (Ertborn-Sammlung), Nr. 565 (62×49). Schwache Nachahmung, wie

sich viele namentlich in Spanien befinden (vgl. Nr. 15). Die Angabe im Antwerpener Katalog, daß das Original in einer Kirche zu Krakau bewahrt würde, irrtümlich, da das Bild in Krakau anders komponiert ist. Um 1550 wurde diese Komposition mehrfach wiederholt; eine dieser späten Repliken (Rom, Sammlung Principe Massimo) ist seltsamerweise als „Massys" veröffentlicht in Maandblad voor beeldende Kunsten IV (1927). S. 67 ff.

65. DER SEGNENDE CHRISTUS. Brustbild, von vorn — Aachen, Museum (Sammlung Dr. Weber) (66×43). Ausg. Berlin, Ren. Ausst. 1883, Nr. 3.
a) Paris, Sammlung Baron Schickler (63×47) — Gleichwertige Replik, gute Werkstattarbeit. Ausg. Brügge 1902, Nr. 373.

66. MARIA MIT DEM KIND, bis zum Knie sichtbar — New York, Sammlung M. Friedsam (94×76). Vorher in der Sammlung Baron Albert Oppenheim, Köln. Ausg. Brügge 1902, Nr. 278. Mit sehr reicher Landschaft im Grund. Ausgezeichnet, im engen Anschluß an Massys, von einem jüngeren Meister durchgeführt. T. LIII

67. MARIA MIT DEM KIND, Kniestück — Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 1529 (75×63). Aus dem National-Museum im Haag 1808. Angeblich vor 1628 in der Sammlung v. d. Geest, Antwerpen. Diese Angabe ist unrichtig, da das in der gemalten Galerie — von van Haecht (abg. Arundel Club 1907, Nr. 20) wiedergegebene Gemälde offenbar von diesem Exemplar abweicht. Als in der Sammlung Peter Stevens befindlich von van Fornenberg beschrieben. Gute, aber fremdartig dickflüssige Malweise. Vielleicht das Original. T. LIV

a) London, Northbrook Gallery (Katalog Nr. 23) (72,5×50) — Alte Kopie.

Zwei Exemplare dieser Komposition, offenbar Kopien, die in den letzten Jahren im Handel aufgetaucht sind, zeigen auf der Rampe unten den Apfel links von der Traube, wie in dem Exemplar der gemalten Galerie, nicht so wie im Amsterdamer Bilde.

68. MARIA MIT DEM KIND — Schleißhein (München, Pinakothek Nr. 132) (89×70). In einigen Teilen des Meisters würdig, vielleicht das Original.

a) London, Sammlung Wickham Flower (60×45) — Alte Kopie. Ausg. London New Gallery 1899—1900, Nr. 94.

b) Hildesheim, Dom — Schwache Kopie.

69. MARIA MIT DEM AN IHRER BRUST SCHLAFENDEN KIND — Basel, Sammlung Burckhardt-Bachofen (öffentl. Kunstsammlung Nr. 40) (65×52). Nachahmer, Meister der Mansi-Magdalena (?).

a) Leipzig, Sammlung Voigtländer (52×38). Vgl. Cicerone IV (1912), S. 295 ff. Nachahmer.

b) Oslo, Sammlung Langaard, Katalog Nr. 11 (55×43). Mit Joseph und architektonischem Grund, stilistisch wie das Bild in Basel.

Die Komposition kommt mehrfach in schwachen Repliken vor mit goldenem Grund, ohne Joseph, z. B. im Museum zu Gent. Jan Gossaert hat diese Komposition benutzt.

70. HIERONYMUS IN DER ZELLE — Wien, Staatsgalerie, Nr. 691 (57×77). Dem Meister nah. Vielleicht ein Werk von Jan Massys.

71. JOHANNES EVANG., Brustbild, Fragment — Padua, Museum (oben rund). Vgl. Zeitschr. f. b. Kst. N. F. XXIV. S. 268 (Abb.).

72. DIE HL. ISABEL, Brustbild von vorn gesehen — Düsseldorf, Akademie (aus der Berliner Gemäldegalerie, Nr. 1439) (38×27). Die Unterschrift: arainha santa Isabel. Vielleicht das Werk eines in Portugal tätigen Nachahmers.

73. DIE HL. KATHARINA, thronend von vorn, bis unterhalb der Knie sichtbar — Wien, Staatsgalerie (Depot) Inv. 983. Anscheinend Kopie nach Q. M., ausgeführt um 1550.

74. MAGDALENA IN HALBFIGUR lesend — Madrid, Sammlung R. Traumann (wo jetzt?) Rund. Die Komposition häufig vom Meister der weiblichen Halbfiguren u. a. verwendet, Kopf im Stile Quentins.

75. BILDNIS EINES DONATORS, Flügel eines Altarbildes — London, National Gallery, Nr. 1081 (67×32). Namentlich in der Bildung des Kopfes dem Meister nah.

76. BILDNIS EINES MANNES mit einem Brief in der Rechten — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 574 (51×37, oben rund). Mit der Inschrift: Annum agens 20. — Um 1520 ausgeführt, in Bildung des Kopfes und Ausdruck dem Meister nah.

77. BILDNIS EINES BÄRTIGEN MANNES, Brustbild mit den Händen — Haag, Kunsthandel (D. Hermsen) (43×35,5) Ausg. London Academy, 1927 Nr. 176. — Nach Auffassung (geöffneter Mund) und Form der Hände dem Meister sehr nah.

T. LV 78. DER SOG. PARACELSUS — Paris, Louvre, Nr. 2567a (72×55). Kopie aus dem 16. Jahrhundert.

a) Brüssel, Museum Nr. 388 (77×54). Von Rubens.
Das Original (?) ehemals in der Sammlung van der Geest zu Antwerpen, vgl. die gemalte Galerie von van Haecht (abg. Arundel Club 1907, Nr. 20).

79. DER HANDEL UMS HUHN — Dresden, Galerie, 804 (85×115) Tüchtiger Nachahmer, vielleicht Jan Massys.

80. ZWEI BETENDE MÖNCHE — Rom, Palazzo Doria (30×43) Ausg. Brügge 1902, Nr. 382.

a) Schleißheim, Nr. 3039 (34×48).
Die Komposition ist von Nachahmern mehrfach wiederholt worden.

VERZEICHNIS C

Die Bilder von Schülern und Zeitgenossen Quentins, von dem Meister des Morrison-Triptychons, dem Meister der Mansi-Magdalena, dem Meister von Hoogstraeten und dem Meister von Frankfurt.

DER MEISTER DES MORRISON-TRIPTYCHONS

81. FLÜGELALTAR. MARIA MIT DEM KIND und zwei Engeln, auf den Flügeln Johannes d. T. und Johannes Evang., außen Adam und Eva — London, Sammlung Hugh Morrison (97×60—36). Ausg. London Academy 1927, Nr. 60; Kopie nach Memling, nach dem Altar in Wien (m. Bd. VI, Nr. 9) S. oben S. 80. T. LVI LVII

82. FLÜGELALTAR. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE, links die Geburt Christi, rechts die Flucht nach Ägypten — Saragossa, Seminar Belchite. Ausgestellt in Saragossa 1908, Abg. in der Publikation dieser Ausstellung von E. Bertaux (Paris, Librairie Centrale des Beaux Arts, Tf. 23).

83. FLÜGELALTAR. DIE MADONNA MIT HEILIGEN UND ENGELN, links Johannes d. T., rechts der Evangelist — London, National Gallery, Nr. 1085 (66×43—17). Aus den Sammlungen Aders und Green. Replik mit mehr Figuren im Escorial (schwer sichtbar). S. oben S. 83. T. LVIII

84. ZWEI ALTARFLÜGEL. DIE ANBETUNG DER HIRTEN, Die Anbetung der Könige; außen die Gregorsmesse — Valladolid,

S. Salvador (etwa 220×140), Altar des Lizentiaten Gonzalez, gestiftet 1503. Von C. Justi dem Q. M. gegeben. (Jahrbch. d. pr. Ksts. 1887). Vgl. Juan Agapito y Revilla, La Capilla de San Juan Bautista. Val. 1912. Vielleicht ein in engem Anschluß an Massys geschaffenes Werk des Morrison-Meisters. S. oben S. 86.

85. JOACHIM UND ANNA an der goldenen Pforte — Brüssel, Museum, Nr. 668 (39×28). Mit dem Datum 1500. Vielleicht von dem Morrison-Meister, jedenfalls von derselben Hand wie das unter der folgenden Nr. beschriebene Bild.

86. CHRISTUS BEI SIMON ZU GAST — Berlin, Kunsthandel (von Diemen 1927). Vielleicht der Meister des Morrison-Triptychons.

T. LIX 87. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Philadelphia, Sammlung Johnson (Katalog II, Nr. 369) (177×102).

T. LX 88. MARIA MIT DEM KIND, in Halbfigur — Nürnberg Germ. Museum, Nr. 75 (70×49). Aus der Sammlung Konsul Bamberg. Zur Zeit nicht ausgestellt. Vielleicht ein Werk des Morrison-Meisters im Anschluß an Massys. S. oben S. 85.
a) Berlin, Sammlung Schlodtmann — Freie alte Kopie.

DER MEISTER DER MANSI-MAGDALENA

T. LXI 89. DIE HL. MAGDALENA, von vorn bis zum Knie sichtbar — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 574 D (80×57). Aus der Sammlung Marquese Giov. Batt. Mansi, Lucca. S. oben S. 87.

a) Sinaia, Sammlung des Königs von Rumänien. Katalog (1898) Nr. 106 (55×42). Schwache Kopie, ohne die Landschaft.
b) London, Versteigerung James Man, Sothebey 1929, Nr. 32 (56×42,5). Ganz ähnlich wie die Kopie unter *a*.

90. ADAM UND EVA. Brüssel, Museum, Nr. 602 (114×74). Frei nach Dürers Kupferstich B. 1.
a) Genua, Privatsammlung. Annähernd gleichwertige freie Replik.

91. DIE BEWEINUNG CHRISTI — Bonn, Sammlung Virnich (53×63). Farbig angelegte Zeichnung, Studie für zwei Männerköpfe dieses Bildes, im Kupferstichkabinett zu Berlin (abg. Jahrbch d. pr. Ksts. XXXVI (1915) S. 9. T. LXII

92. DIE GRABLEGUNG CHRISTI — Gent, Museum, Nr. 53 (101×126). Die Komposition teilweise nach Dürers Holzschnitt B. 44. T. LXIII

93. CHRISTUS STEHEND, in ganzer Figur, von vorn — Philadelphia, Sammlung Johnson (Katalog II Nr. 388) (71×53) — Die Landschaft teilweise nach Dürers Kupferstich, dem hl. Eustachius. S. oben S. 89. T. LXIV

94. MARIA MIT DEM KIND, in Halbfigur — New York, Metropolitan Museum, M 38 5—2 (47×36). Früher in der Sammlung Herriman, Rom. Ausg. Brügge 1902, Nr. 372. S. oben S. 91. T. LXV

95. MARIA MIT DEM KIND, in Halbfigur — Berlin, Kunsthandel (P. Cassirer, 1928) (48×39,5). Früher im Privatbesitz zu Madrid. T. LXVI

96. MARIA MIT DEM KIND, Kniestück — Schloß Rohoncz (45,5×31). Nach dem Kupferstich von Marcanton (B. 47). T. LXVII

97. DIE HL. FAMILIE IM FREIEN — Florenz, Versteigerung Panciatichi, Nr. 45 „Lucas van Leyden".

98. DIE HL. FAMILIE — Paris, Versteigerung E. Gavet 1897, Nr. 751 (49×40). Teilweise nach Dürers Kupferstich B. 44 der Madonna mit der Heuschrecke.

a) Brüssel, Kunsthandel 1921, Kopie (oder Fälschung).

T. LXVIII 99. ANNA SELBDRITT, Maria bis zu den Knien sichtbar — Paris, Kunsthandel (75×48). Früher Versteigerung Mad. E. Warneck, Paris 1905, Nr. 66. Frei nach Dürers Kupferstich, der Madonna mit dem Affen, gegenseitig.

T. LXIX 100. DIE HL. MAGDALENA, Halbfigur — Amsterdam, Kunsthandel (Goudstikker 1928) (53×36, oben rund). Ausg. London Academy 1927, Nr. 198.

101. DIE HL. MAGDALENA in Halbfigur — Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Nr. 28 (83×72). Nicht in jeder Beziehung charakteristisch für den Meister.

T. LXX 102. JUDITH UND HERKULES als Knabe, nackte Figuren nebeneinander — London, Sammlung Ricketts und Shannon.

DER MEISTER VON HOOGSTRAETEN

T. LXXI LXXII 103. SIEBEN TAFELN VON EINEM ALTAR DER SIEBEN SCHMERZEN MARIAE — Antwerpen, Museum (Ertborn-Sammlung).

A. Die Darbringung im Tempel — Nr. 384 (92×31).

B. Jesus als Kind im Tempel — Nr. 385 (92×31).

C. Die Kreuztragung Christi — Nr. 383 (92×64).

D. Christus am Kreuz mit den Trauernden und Kriegern — Nr. 386 (76×60).
E. Die Grablegung Christi — Nr. 387 (92×65).
F. Mater dolorosa — Nr. 388 (103×32).
G. Die kniende Stifterin mit der Heiligen Oda — Nr. 389 (103×32).
Üblicherweise gehören zu der Folge der »sieben Schmerzen« die Flucht nach Ägypten und die Beweinung Christi. Der Altar scheint also unvollständig erhalten zu sein. Vermutlich fehlt auch ein Flügel mit dem Donator. Drei Tafeln sind willkürlich zu einem Triptychon zusammengefügt (A, B, C). Die Tafeln stammen aus der Katharinenkirche von Hoogstraeten, einem Ort, der 35 km nordöstlich von Antwerpen liegt. S. oben S. 100.

104. FLÜGELALTAR. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Antwerpen, Museum Mayer v. d. Bergh (Katalog Nr. 25) (81×71 — 31).

105. FLÜGELALTAR. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE, auf den Flügeln je zwei Darstellungen übereinander, die Darbringung im Tempel, die Verkündigung Mariae, die Geburt Christi, die Flucht nach Ägypten (nach Schongauers Stich). Philadelphia, Sammlung Johnson (nicht im Katalog). Vorher in der Sammlung Mary Blair, Paris.

106. FLÜGELALTAR. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE in Halbfiguren — Savona, Kirche S. Domenico. Der Flügel links neuerdings gestohlen.

107. ZWEI ALTARFLÜGEL, die Kreuztragung Christi, die Auferstehung — Berlin Kunsthandel (Haberstock 1920). Aus der Galerie von Donaueschingen (Katalog 1870, Nr. 4) (je 56×20). T. LXXIII

108. ZWEI ALTARFLÜGEL, Johannes d. Täufer, Hieronymus — Wien, Staatsgalerie, Nr. 674 (nicht im Katalog von 1928).

109. DIE GEBURT CHRISTI — Berlin, Versteigerung Josef Cremer, Wertheim 1929, Nr. 25 (114,5×73, oben rund).

T. LXXIV 110. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Berlin, Kunsthandel (Bottenwieser 1928) (57,5×46).

111. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Northwick Park, Sammlung Spencer Churchill (67,5×70). Abg. Arundel Club 1913, Nr. 9 »Gerard David«. Frei kopiert nach Gerard David.

112. DIE DARBRINGUNG IM TEMPEL — Philadelphia, Sammlung Johnson (Katalog II, Nr. 370) (65×32,5). Etwas verputzt.

113. DIE GEFANGENNAHME CHRISTI — London, Buckingham Palace.

114. DIE AUSSTELLUNG CHRISTI, in Halbfiguren — Northwick Park, Sammlung Spencer Churchill (1913 erworben, nicht zum alten Besitz von Northwick Park gehörig).

115. CHRISTUS AM KREUZE, Maria und Johannes — Berlin, Kunsthandel (Rochlitz 1929) (38,5×28,5).

T. LXXV 116. DIE IM FREIEN AUF EINER BANK SITZENDE MADONNA — London, Versteigerung Pallavicini, Mai 1929, Nr. 9 (42×32).

117. MARIA MIT DEM KIND, in Halbfigur — Brüssel, Museum, Nr. 551 (34×22,5).

118. DIE MADONNA THRONEND mit den Heiligen Katharina und Barbara — Wien, Sammlung G. Benda (28,5×21). T. LXXVI
a) London, Buckingham Palace, Replik, ohne die Architektur, im Stile der Antwerpener Manieristen.
b) Rom, Privatbesitz. Ganz wie *a* komponiert, ebenfalls im Stil der Antwerpener Manieristen.

119. DIE THRONENDE MADONNA MIT DEN HEILIGEN KATHARINA UND BARBARA — Florenz, Uffizien, Nr. 698 (84×70). Die Bewegung des Christkindes dem Kreise Rogiers angehörig, offenbar entlehnt. Auch sonst Züge, die auf ein fremdes Vorbild schließen lassen. T. LXXVII

120. DIE MADONNA SITZEND IM FREIEN mit einem musizierenden Engel — Berlin, Versteigerung Fr. Lippmann, Lepke, 1912. Nr. 39 (91×74).

121. DIE HEILIGE FAMILIE mit zwei weiblichen Heiligen — München, Kunsthandel (Böhler 1929) (56×41). Die Komposition, die der Meister von Frankfurt öfter benutzt hat (152).
a) Paris, Versteigerung Dollfus 1912, Nr. 96 (64×51).

122. DIE MADONNA MIT DER HL. KATHARINA, EINER ANDEREN HEILIGEN und einem Engel, der eine Fruchtschale bringt — Philadelphia, Sammlung Johnson (Katalog II, Nr. 371) (77,5×67,5). Die Komposition teilweise entlehnt einem weit bedeutenderen Bild — in der Sammlung S. Wedels, Hamburg —, das wahrscheinlich ein Jugendwerk von Jan Gossaert ist. T. LXXVIII
a) München, Kunsthandel (Dr. Meller 1927). Gute Replik mit Veränderungen im Stil der Antwerpener Manieristen.

123. FLÜGELALTAR. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE, links die Geburt Christi, rechts die Beschneidung — Antwerpen, Museum (Sammlung Ertborn) Nr. 168—170 (161×215—100). Die Mitteltafel gegenseitig frei nach der Monforte-Anbetung von van der Goes, die Flügel vielleicht nach den verschollenen Flügeln jenes Triptychons. Über das Verhältnis zu v. d. Goes, vgl. Ad. Goldschmidt, Zeitschr. f. b. Kst. N. F. XXVI, S. 221 ff.

124. FLÜGELALTAR. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE, links die Geburt Christi, rechts die Beschneidung — Wien, Staatsgalerie Nr. 647 (99×55—23). Die Mitteltafel frei nach der Monforte-Anbetung von van der Goes, die Flügel abweichend von denen des Antwerpener Altares (Nr. 123). Etwas derb in der Ausführung und in manchen Zügen fremdartig.

a) Paris, Kunsthandel 1912 — Annähernd gleichwertige Replik des Mittelbildes.

125. FLÜGELALTAR. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE — Berlin, Kunsthandel (Bachstitz 1929) aus der Sammlung v. Gans, Frankfurt (102×72—34). Das Kind anders bewegt wie in den Repliken.

a) Stuttgart, Galerie, Nr. 121 (100×72—34) — Annähernd gleichwertige Replik mit kleinen Abweichungen. Die Köpfe der Könige anders und portraithaft, der älteste wie Kaiser Friedrich III. (wohl nach einer Medaille oder Münze), der rechts wie Maximilian, der links vielleicht der Stifter des Altares.

b) Paris, Versteigerung Kardinal Despuig 1900, Nr. 31 (126×80—36) — Annähernd gleichwertige Replik, die Köpfe wie bei *a*, nur

daß der König links nicht portraitmäßig erscheint, sondern negerhaft, wie in dem Bilde der v. Gans-Sammlung.
c) Kopenhagen, Nationalmuseum (aus der Kirche von Nykoeping) (115×85—38) — Im wesentlichen übereinstimmend mit dem Altare der v. Gans-Sammlung.
d) Guadelupe, Klosterkirche — Im wesentlichen übereinstimmend mit dem Altare der v. Gans-Sammlung.
e) Paris, Privatbesitz — In allen Teilen mit dem Altare der v. Gans-Sammlung übereinstimmend, abgesehen von der Bewegung des Kindes.

126. FLÜGELALTAR. DIE TAUFE CHRISTI, links der hl. Michael, rechts Franciscus, außen die Verkündigung Mariae — Barcelona, Museum (aus der Sammlung Cabot) (155×95—40).

127. FLÜGELALTAR. DIE BEWEINUNG CHRISTI, auf den Flügeln links der hl. Hugo mit dem Stifter, rechts Katharina mit der Stifterin — München, Pinakothek, Nr. 60—62 (102×70—30, oben geschweift). Ehemals in der Karthäuserkirche zu Köln.

128. FLÜGELALTAR. DIE KREUZIGUNG CHRISTI — Frankfurt, Staedel-Institut, Nr. 81 (116×77—37, oben rund). Stiftung des Frankfurter Bürgers Claus Humbracht, der mit seiner Familie auf den Flügeln innen dargestellt ist. Außen allegorische Darstellung der Vergänglichkeit, ein aufgebahrter Leichnam. Um 1504 entstanden. S. oben S. 105.

129. FLÜGELALTAR. DIE SIPPE CHRISTI, links die Geburt Mariae, rechts der Tod Mariae, außen (grau in grau) die Heiligen Agnes, T. LXXIX–LXXXV

Lucia, Valentin, Gregor, Martin, Joseph — Frankfurt, städt. historisches Museum, Nr. 259—264 (212×126—56). Über dies aus der Dominikanerkirche von Frankfurt stammende Hauptwerk vgl. Weizsäcker, D. Kunstschätze des ehem. Dominikanerklosters in Fr. (1923). S. 126 ff. Zu diesem Altar gehören die beiden grau in grau ausgeführten Tafeln in der Galerie zu Stuttgart (Nr. 115, 116) (je 54×54), die Flucht nach Ägypten und der Kindermord, ferner die kürzlich im Berliner Kunsthandel aufgetauchte Tafel mit den Heiligen Cäcilie und Ottilie (Galerie Matthiesen). Ausgeführt um 1505. S. oben S. 106.

130. FLÜGELALTAR. ANNA SELBDRITT, links die hl. Katharina, rechts Barbara, außen grau in grau die Verkündigung Mariae — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 515—515B (87×55—25, oben geschweift).

a) Leipzig, Sammlung Fr. v. Harck (57×90). Mit den Flügeln zu einem Breitbild vereinigt. Annähernd gleichwertige Replik wie die folgenden Tafeln.

b) New York, Kunsthandel (Ehrich Galleries 1913) (62×50). Nur die Mitteltafel.

c) Genua, Kunsthandel (60×46). Nur die Mitteltafel.

d) Berlin, Kunsthandel (Bachstitz). Aus der Sammlung Dr. Freund. (70×47). Nur die Flügel.

e) Florenz, Kunsthandel (1926). Nur die Flügel, etwas abweichend komponiert.

131. FLÜGELALTAR. DIE HL. FAMILIE mit vier musizierenden Engeln, links die hl. Katharina, rechts Barbara — London, Kunsthandel (Spanish Art Gallery 1917).

132. FLÜGELALTAR. DIE THRONENDE MADONNA mit zwei musizierenden Engeln, auf den Flügeln der Stifter und die Stifterin mit Heiligen — Pistoia, Museo civico (oben geschweift). T. LXXXVI

133. ADAM UND EVA, Außenseiten eines Flügelaltars — Altena, Sammlung Thomee. Frei nach den berühmten Figuren des Genter Altares von den van Eyck.

134. ZWEI ALTARFLÜGEL. DIE HL. KATHARINA mit einer älteren Stifterin, die hl. Barbara mit einer jüngeren Frau und zwei Kindern — Berlin, Sammlung Leo Katz (87,5×51, oben rund). Dazu vermutlich die verlorene Kreuztragung (143) Wappenzeichen oben. T. LXXXVII

135. ZWEI ALTARFLÜGEL. der Stifter mit einem Sohn und einem hl. Pilger, die Stifterin mit einer Tochter und der hl. Elisabeth — New York, Kunsthandel (Ehrich Galleries 1914).

136. ZWEI ALTARFLÜGEL. DIE SITZENDEN HEILIGEN KATHARINA UND BARBARA — Madrid, Prado Nr. 2195, 2196 (je 79×27). Aus Segovia. T. LXXXVIII

a) Boston, Sammlung Robert C. Vose — (30×23 — 10) Triptychon mit der hl. Familie in der Mitte und diesen Heiligen auf den Flügeln. Derbe Werkstattarbeit. Von der hl. Familie, die hier als die Mitte der Madrider Heiligen vorkommt, gibt es ein besseres Exemplar, dessen Verbleib mir unbekannt ist.

137. ZWEI ALTARFLÜGEL. DIE HEILIGEN KATHARINA UND BARBARA — de Hartekamp (bei Haarlem), Sammlung v. Pannwitz (je 158×71). Kopiert nach den Flügeln eines Altares im Museum zu Lissabon, den ich für ein Jugendwerk von Jan Gossaert halte. T. LXXXIX

S. oben S. 110. Die verschollene Mitte war vermutlich ebenfalls nach dem Altar in Lissabon kopiert. Eine Replik des ganzen Triptychons in der Sammlung Dr. Nelson in Liverpool, derb im Stil des Meisters von Frankfurt.

138. ZWEI ALTARFLÜGEL. DER HL. ANDREAS mit dem Stifter, die hl. Elisabeth (?) — Dresden, Galerie, Nr. 807 (je 75×24,5).

139. A. ZWEI ALTARFLÜGEL. DER HL. CHRISTOPH und Rochus — Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Nr. 360—363 (je 73×26). B. DIE VERKÜNDIGUNG (grau in grau) von der Rückseite, abgegeben von dem Museum, 1926, Berlin, Kunsthandel (Galerie Matthiesen).

140. DIE GEBURT CHRISTI — Hamburg, Kunsthalle, Nr. 236 (42×74,5).

141. DIE GEBURT CHRISTI — Valenciennes, Museum, Nr. 201 (70×74). Die Komposition stimmt teilweise überein mit dem Bilde der Sammlung v. Kaufmann, das auf Jan Joest von Kalkar zurückweist. Die gemeinsame Quelle war vielleicht eine Komposition von van der Goes.

142. DIE KREUZTRAGUNG CHRISTI — Antwerpen, Museum (Ertborn-Sammlung), Nr. 568 (165×71).

143. DIE KREUZTRAGUNG CHRISTI — Verschollen. Die Tafel (oben rund) ging 1918 beim Transport aus Freiburg i. Br. nach Berlin verloren. Dazu gehören als die Flügel, wie ich vermute, die Tafeln mit Heiligen und Stiftern in der Sammlung Leo Katz, Berlin (134).

144. DIE BEWEINUNG CHRISTI — Bonn, Provinzialmuseum, Nr. 132 (64×105). Aus der Wesendonk-Sammlung. Etwas derb, vielleicht von einem Nachahmer.

145. CHRISTUS SEINER MUTTER ERSCHEINEND — Prag, Kloster Strahow (etwa 200×100).

146. PETRUS DIE SELIGEN GELEITEND — Paris, Privatsammlung. Ausg. Paris 1904. Primitifs Français (nicht im Katalog).

147. DIE SITZENDE MADONNA, im Freien, unter einem Baldachin — Karlsruhe, Galerie, Nr. 134 (75×51).
a) Bergamo, Accademia Carrara — Gute Replik.
b) London, Sammlung Percy B. Pubbs. Ausg. London, Academy, Nr. 220 (71×48). Vortreffliche Replik.
c) Berlin, Kunsthandel 1920 (58×45). Gute Replik.

148. MARIA MIT DEM KIND, in Halbfigur — Nürnberg, Sammlung Chillingworth (wo jetzt ?). Vorher Versteigernng G. Voß, Lepke 1901, Nr. 84 (40×30).

149. MARIA MIT DEM KIND, in Halbfigur — Berlin, Versteigerung Lepke 1910 (22. März) Nr. 89 (57×45).

150. DIE HL. FAMILIE, in ganzen Figuren — Amsterdam Kunsthandel (Hoogendijk 1928) (77×58).
a) München, Kunsthandel 1925 (58×40—18). — Die Mitte wiederholt, in Halbfigur und ohne Joseph, auf den Flügeln der hl. Franciscus und Agnes.

151. DIE MADONNA MIT ZWEI ENGELN—Gent, Museum, Nr. 1906 (47×35). Besonders früh entstanden. S. oben S. 110. T. XC

T.XCII 152. DIE MADONNA MIT DEM HL. JACOBUS dem Pilger, der hl. Katharina und dem Stifter mit dem hl. Petrus — Berlin, Kunsthandel (Perls 1929). Aus dem gotischen Haus zu Wörlitz (70×55). Ausg. Brügge 1902, Nr. 158. Der Meister hat diese Komposition mit Abweichungen öfter wiederholt. S. oben S. 108.

a) New York, Kunsthandel (Ehrich Galleries 1913). Die Madonna mit den Heiligen Barbara und Magdalena (84×62). Derbe Werkstattarbeit.

b) Casbas (Huesca). Flügelaltar mit einem Mittelbild ähnlich wie unter *a*, aber mit Joseph, Flügel je ein musizierender Engel. Ausg. Saragossa 1908, vgl. die Publikation dieser Ausstellung (1911) von Bertaux, Tf. 24.

c) Saragossa, Sammlung Román Vicente. Eine mit dem Mittelbild von *b* übereinstimmende Tafel.

d) Berlin, Kunsthandel (Dr. Benedict 1927) (33,5×26,5) — Gute Wiederholung, mit den beiden weiblichen Heiligen und Joseph. Diese Komposition ist auch von dem Meister von Hoogstraeten (S. 121) und von einem anderen Meister (London, Buckingham Palace) benutzt worden.

153. ANNA SELBDRITT — Berlin, Versteigerung Emil Goldschmidt, Lepke 1909, Nr. 34 (69×53).
a) Amsterdam, Rijksmuseum Nr. 50 (62×50). Mittelbild des Flügelaltars der Familie van Beest (die Flügel im Stil abweichend).

T.XCIII 154. DER HL. CHRISTOPH — Berlin, Kunsthandel (1927).

T.XCIV 155. DER HL. CHRISTOPH — Berlin, Sammlung Otto Mayer (46×31).

156. ALTARFLÜGEL. DER HL. ROCHUS MIT STIFTERIN — Amsterdam, Versteigerung René della Faille de Waerloos, 1903, Nr. 11 (86,5×27,5).

157. ALTARFLÜGEL. DIE HL. BARBARA UND KATHARINA — Innsbruck, Ferdinandeum Nr. 134 (105×53).

158. EIN STEHENDER MUSIZIERENDER ENGEL — Berlin, Sammlung B. Oppenheim (wo jetzt?) (40×12).

159. BILDNIS DES FRANZ VON TASSIS (Taxis), des Postmeisters — London, Versteigerung Christie 1929 (22. Februar), Nr. 18 (54×35). Aus Corsham House. Mit der Inschrift, die das Lebensalter 55 angibt (Tassis starb gegen Ende des Jahres 1517).

160. BILDNIS EINES MANNES, Brustbild (oben rund) — München, Kunsthandel (J. Drey jr. 1921).

161. BILDNIS KAISER MAXIMILIANS Brustbild — Wien, Sammlung Figdor. Von diesem etwas derb ausgeführten Portrait gibt es mehrere Repliken.

162. BILDNIS EINES MANNES im Rund — Berlin, Kunsthandel (P. Cassirer 1926). Aus der Sammlung Fürst Lichnowsky. T. XCIV

163. DOPPELPORTRAIT DES MEISTERS UND SEINER FRAU — Wien, Sammlung St. v. Auspitz, oben geschweift. Datiert 1496 (36×27). S. oben S. 106. T. XCV

164. DAS SCHÜTZENFEST — Antwerpen, Museum, Nr. 529 (176×141). Vgl. die ausführlichen Angaben im Katalog von Antwerpen. S. oben S. 107. Entstanden kurz vor 1493. T. XCVI XCVII

VERZEICHNIS DER TAFELN

I Massys, Flügelaltar, Antwerpen, Museum.

II Massys, Flügelaltar, Mitteltafel, Brüssel, Museum.

III Massys, Flügelaltar, die Innenseiten, Brüssel, Museum.

IV Massys, Flügelaltar, die Außenseiten, Brüssel, Museum.

V Massys, Flügelaltar, Ausschnitt aus der Mitteltafel, Brüssel, Museum.

VI Massys, Flügelaltar, Ausschnitt aus der Mitteltafel, Brüssel, Museum.

VII Massys, Flügelaltar, Ausschnitt aus dem Innenflügel rechts, Brüssel, Museum.

VIII Massys, Flügelaltar, Ausschnitt aus dem Außenflügel links, Brüssel, Museum.

IX Massys, Flügelaltar, Ausschnitt aus dem Außenflügel rechts, Brüssel, Museum.

X Massys, Flügelaltar, München, Pinakothek.

XI Massys, die Flucht nach Ägypten, London, Spanish Art Gallery.

XII Massys, die Darbringung im Tempel, London, Spanish Art Gallery.

XIII Massys, Johannes und die Frauen am Grabe Christi, Berlin, Kunsthandel.

XIV Massys, die Anbetung der Könige, New York, Metropolitan Museum.

XV Massys, die Darbringung im Tempel, Schloß Rohoncz.

XVI Massys, die Ausstellung Christi, Madrid, Privatbesitz.

XVII Massys, die Kreuzigung Christi, Wien, Sammlung Fürst Liechtenstein

XVIII Massys, die Beweinung Christi, Paris, Kunsthandel.

XIX Massys, die thronende Madonna, Brüssel, Museum.

XX Massys, die thronende Madonna, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

XXI Massys, Maria mit dem Kind, Posen, Museum.

XXII Massys, Maria mit dem Kind, Brüssel, Museum.

XXIII Massys, Maria mit dem Kind, Paris, Versteigerung Aynard.

XXIV Massys, Maria mit dem Kind, Paris, Versteigerung Warneck.

XXV Massys, Maria mit dem Kind, Paris, Louvre.

XXVI Massys, die thronende Madonna, London, Sammlung Dyson-Perrins.

XXVII Massys, die thronende Madonna, de Hartekamp, Sammlung v. Pannwitz.

XXVIII Massys, die Vermählung der hl. Katharina, London, National Gallery.

XXIX Massys, der hl. Antonius (?), Barcelona, Sammlung Cambó.

XXX Massys (und Patenier), die Versuchung des hl. Antonius, Madrid, Prado.

XXXI Massys, der hl. Christoph, Antwerpen, Museum.

XXXII Massys, die klagende Magdalena, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

XXXIII Massys, die hl. Magdalena, Antwerpen, Museum.

XXXIV Massys, Desiderius Erasmus, Rom, Palazzo Corsini.

XXXV Massys, Petrus Ägidius, Longford Castle, Sammlung Ld. Radnor.

XXXVI Massys, Bildnis eines Mannes, Winterthur, Sammlung O. Reinhart.

XXXVII Massys, Bildnis eines Chorherrn, Wien, Sammlung Fürst Liechtenstein.

XXXVIII Massys, Bildnis eines Mannes, Berlin, Sammlung V. Hahn.

XXXIX Massys, Bildnis eines Mannes, New York, Sammlung Friedsam.

XL Massys, Bildnis eines Mannes, Montreal, Sevenoaks, Sammlung Ld. Amherst.

XLI Massys, Bildnis eines Mannes, Berlin, Sammlung R. Semmel.

XLII Massys, Bildnis eines Mannes, Northwick Park, Sammlung Spencer Churchill.

XLIII Massys, Bildnis eines Mannes, Frankfurt, Staedel-Institut.

XLIV Massys, Bildnis eines Mannes, Chicago, Art Institute.

XLV Massys, Bildnis einer Frau, New York, Sammlung Friedsam.

XLVI Massys, Bildnis eines Mannes, Oldenburg, Museum.

XLVII Massys, Bildnis einer Frau, Oldenburg, Museum.

XLVIII Massys, Brustbild eines Greises, Paris, Museum Jacquemart-André.

IL Massys, Brustbild einer häßlichen Frau, London, Sammlung Hugh Blaker.

L Massys, der Bankier und sein Weib, Paris, Louvre.

LI Massys, das ungleiche Liebespaar, Paris, Sammlung Gräfin Pourtalès.

LII Massys (?), die Beweinung Christi, London, Kunsthandel.

LIII Massys-Nachfolger, Maria mit dem Kind, New York, Sammlung Friedsam.

LIV Massys (?), Maria mit dem Kind, Amsterdam, Rijksmuseum.

LV Massys-Kopie, der sog. Paracelsus, Paris, Louvre.

LVI Meister des Morrison-Triptychons, Flügelaltar, Maria mit dem Kinde, London, Sammlung Hugh Morrison.

LVII Meister des Morrison-Triptychons, Flügelaltar, Mitteltafel, London, Sammlung Hugh Morrison.

LVIII Meister des Morrison-Triptychons, Flügelaltar, Die Madonna mit Heiligen, London, National Gallery.

LIX Meister des Morrison-Triptychons, Die Anbetung der Könige, Philadelphia, Sammlung Johnson.

LX Meister des Morrison-Triptychons, Maria mit dem Kind, Nürnberg, Germanisches Museum.

LXI Meister der Mansi-Magdalena, Die hl. Magdalena, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

LXII Meister der Mansi-Magdalena, Die Beweinung Christi, Bonn, Sammlung Virnich.

LXIII Meister der Mansi-Magdalena, Die Grablegung Christi, Gent, Museum.

LXIV Meister der Mansi-Magdalena, Der stehende Christus, Philadelphia, Sammlung Johnson.

LXV Meister der Mansi-Magdalena, Maria mit dem Kind, New York, Metropolitan Museum.

LXVI Meister der Mansi-Magdalena, Maria mit dem Kind, Berlin, Kunsthandel.

LXVII Meister der Mansi-Magdalena, Maria mit dem Kind, Schloß Rohoncz.

LXVIII Meister der Mansi-Magdalena, Anna selbdritt, Paris, Kunsthandel.

LXIX Meister der Mansi-Magdalena, Die hl. Magdalena, Amsterdam, Kunsthandel.

LXX Meister der Mansi-Magdalena, Judith und Herkules, London, Sammlung Ricketts und Shannon.

LXXI Meister von Hoogstraeten, Christus im Tempel, die Darbringung im Tempel, Antwerpen, Museum.

LXXII Meister von Hoogstraeten, Die Kreuztragung Christi, Antwerpen, Museum.

LXXIII Meister von Hoogstraeten, Die Kreuztragung, die Auferstehung Christi, Berlin, Kunsthandel.

LXXIV Meister von Hoogstraeten, Die Anbetung der Könige, Berlin, Kunsthandel.

LXXV Meister von Hoogstraeten, Maria mit dem Kind, London, Versteigerung Pallavicini.

LXXVI Meister von Hoogstraeten. Die Madonna mit Heiligen, Wien, Sammlung Benda.

LXXVII Meister von Hoogstraeten, Die Madonna mit Heiligen, Florenz, Uffizien.

LXXVIII Meister von Hoogstraeten, Die Madonna mit Heiligen, Philadelphia, Sammlung Johnson.

LXXIX Meister von Frankfurt, Flügelaltar, Mitteltafel, Frankfurt, städt. Museum.

LXXX Meister von Frankfurt, Flügelaltar, die Innenflügel, Frankfurt, städt. Museum.

LXXXI Meister von Frankfurt, Flügelaltar, ein Teil der Außenflügel, Frankfurt, städt. Museum.

LXXXII Meister von Frankfurt, Flügelaltar, ein Teil der Außenflügel, Frankfurt, städt. Museum.

LXXXIII Meister von Frankfurt, Flügelaltar, ein Teil der Außenflügel, Frankfurt, städt. Museum.

LXXXIV Meister von Frankfurt, Flügelaltar, ein Teil der Außenflügel, Berlin, Kunsthandel.

LXXXV Meister von Frankfurt, Flügelaltar, Teilstück, Kopf der hl. Cäcilia, Berlin, Kunsthandel.

LXXXVI Meister von Frankfurt, Flügelaltar, die thronende Madonna, Pistoia, museo civico.

LXXXVII Meister von Frankfurt, Altarflügel, Die Heiligen Katharina und Barbara, Berlin, Sammlung Leo Katz.

LXXXVIII Meister von Frankfurt, Altarflügel, Die Heiligen Katharina und Barbara, Madrid, Prado.

LXXXIX Meister von Frankfurt, Altarflügel, Die Heiligen Katharina und Barbara, de Hartekamp, Sammlung v. Pannwitz.

XC Meister von Frankfurt, Die Madonna mit Engeln, Gent, Museum.

XCI Meister von Frankfurt, Die Madonna mit Heiligen, Berlin, Kunsthandel.

XCII Meister von Frankfurt, Der hl. Christoph, Berlin, Kunsthandel.

XCIII Meister von Frankfurt, Der hl. Christoph, Berlin, Sammlung O. Mayer.

XCIV Meister von Frankfurt, Bildnis eines Mannes, Berlin, Kunsthandel.

XCV Meister von Frankfurt, Bildnis des Meisters und seiner Frau, Wien, Sammlung v. Auspitz.

XCVI Meister von Frankfurt, Das Schützenfest, Antwerpen, Museum.

XCVII Meister von Frankfurt, Das Schützenfest, Teilstück, Antwerpen, Museum.

ORTSREGISTER
ZU DEN BILDERVERZEICHNISSEN

Q. M. = Quentin Massys
F. = Nachfolger
K. = Kopie
M. d. M. T. = Meister des Morrison-Triptychons
M. d. M. M. = Meister der Mansi-Magdalena
M. v. H. = Meister von Hoogstraeten
M. v. F. = Meister von Frankfurt

AACHEN, MUSEUM
Q. M. F. Der segnende Christus 65

ALTENA, SAMMLUNG THOMEE
M. v. F. Adam und Eva 133

AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM
Q. M. K. Bildnis des Desiderius Erasmus 36a
Q. M. (?) Maria mit dem Kind 67
M. v. F. Anna selbdritt 153a

VERSTEIGERUNG RENÉ DELLA FAILLE
M. v. F. Der hl. Rochus mit einer Stifterin 156

KUNSTHANDEL (GOUDSTIKKER)
M. d. M. M. Die hl. Magdalena 100

KUNSTHANDEL (HOOGENDIJK)
M. d. F. Die hl. Familie 150

ANTWERPEN, MUSEUM
Q. M. Flügelaltar. Die Beweinung Christi 1
Q. M. Diptychon. Christus als Salvator. Die betende Maria 5
Q. M. Der hl. Christoph 32

Q. M. Die hl. Magdalena 35
Q. M. K. Bildnis des Ägidius 37a
Q. M. K. Maria mit dem Leib Christi 64
M. v. H. Sieben Tafeln von einem Altar der sieben Schmerzen Mariae 103
M. v. F. Flügelaltar. Die Anbetung der Könige 123
M. v. F. Die Kreuztragung Christi 142
M. v. F. Das Schützenfest 164

MUSEUM MAYER V. D. BERGH
Q. M. F. Flügelaltar. Kreuzigung Christi 56
M. v. H. Flügelaltar. Kreuzigung Christi 104

ST. JACQUES
Q. M. K. Die thronende Madonna 18b

BARCELONA, MUSEUM
M. v. F. Flügelaltar. Die Taufe Christi 126

SAMMLUNG CAMBÓ
Q. M. Der Kopf des hl. Antonius (?) 30

BASEL, MUSEUM (SAMMLUNG BURCKHARDT-BACHOFEN)
Q. M. F. Maria mit dem Kind 69

BERGAMO, ACCADEMIA CARRARA
M. v. F. Die sitzende Madonna 147a

BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM
Q. M. Die thronende Madonna 18
Q. M. Die klagende Madonna 34
Q. M. F. Die Anbetung der Könige 59
Q. M. F. Bildnis eines Mannes 76
M. d. M. M. Die hl. Magdalena 89
M. v. F. Flügelaltar. Anna selbdritt 130

SAMMLUNG V. HAHN
Q. M. Bildnis eines Mannes 40

SAMMLUNG LEO KATZ

M. v. F. Zwei Altarflügel 134

SAMMLUNG OTTO MAYER

M. v. F. Der hl. Christoph 155

SAMMLUNG B. OPPENHEIM

M. v. F. Musizierender Engel 158

SAMMLUNG R. SEMMEL

Q. M. Bildnis eines Mannes 43

VERSTEIGERUNG J. CREMER

M. v. H. Die Geburt Christi 109

VERSTEIGERUNG E. GOLDSCHMIDT

M. v. F. Anna selbdritt 153

VERSTEIGERUNG F. LIPPMANN

M. v. H. Die Madonna im Freien sitzend 120

VERSTEIGERUNG 1910

M. v. F. Maria mit dem Kind in Halbfigur 149

KUNSTHANDEL (BACHSTITZ)

M. v. F. Flügelaltar. Die Anbetung der Könige 125

M. v. F. Zwei Altarflügel mit Heiligen 130d

KUNSTHANDEL (BENEDICT)

M. v. F. Die Madonna mit Heiligen 152d

KUNSTHANDEL (L. BLUMENREICH)

Q. M. Johannnes und die Frauen am Grabe Christi 46

BERLIN, KUNSTHANDEL (BOTTENWIESER)

M. v. H. Die Anbetung der Könige 110

KUNSTHANDEL (P. CASSIRER)

M. d. M. M. Maria mit dem Kind in Halbfigur 95

M. v. F. Bildnis eines Mannes 162

KUNSTHANDEL (VON DIEMEN)
M. d. M. T. (?) Christus bei Simon zu Gast 86

KUNSTHANDEL (HABERSTOCK)
M. v. H. Zwei Altarflügel. Die Kreuztragung Christi
und die Auferstehung 107

KUNSTHANDEL (MATTHIESEN)
M. v. F. Die Verkündigung 139b

KUNSTHANDEL (PERLS)
M. v. F. Die Madonna mit Heiligen 152

KUNSTHANDEL (ROCHLITZ)
M. v. H. Christus am Kreuz 115

KUNSTHANDEL
M. v. F. Der hl. Christoph 154

KUNSTHANDEL
M. v. T. Die sitzende Madonna 147c

BONN, PROVINZIALMUSEUM
M. v. F. (?) Die Beweinung Christi 144

SAMMLUNG VIRNICH
M. d. M. M. Die Beweinung Christi 91

BOSTON, SAMMLUNG VOSE
M. v. F. K. Flügelaltar. Die hl. Familie 136a

BRÜGGE, SAMMLUNG RENDERS
Q. M. Maria mit dem Kind in Halbfigur 20a

BRÜSSEL, MUSEUM
Q. M. Flügelaltar. Die Sippe Christi 2
Q. M. Die thronende Madonna 17
Q. M. Maria mit dem Kind in Halbfigur 20
Q. M. F. Flügelaltar. Christus am Kreuz 58

Q. M. F. Die sieben Schmerzen Mariae 63
Q. M. K. (Rubens). Der sog. Paracelsus 78a
M. d. M. T. (?) Joachim und Anna an der Pforte 85
M. d. M. M. Adam und Eva 90
M. v. H. Maria mit dem Kind in Halbfigur 117

SAMMLUNG V. D. CORPUT
Q. M. F. Die Anbetung der Könige 59a

KUNSTHANDEL
M. d. M. M. K. Die hl. Familie 98a

BUDAPEST, MUSEUM (SAMMLUNG PÁLFFY)
Q. M. K. Maria mit dem Kind in Halbfigur 23c

CASBAS (HUESCA)
M. v. F. Flügelaltar. Die Madonna mit Heiligen 152b

CHATSWORTH, SAMMLUNG DUKE OF DEVONSHIRE
Q. M. Jesus und Johannes als Kinder 29

CHICAGO, ART INSTITUTE
Q. M. Bildnis eines Mannes 47

CLUMBER PARK, SAMMLUNG DUKE OF NEWCASTLE
Q. M. (?) Die stehende Madonna 27a

DESSAU, ANHALTISCHE GEMÄLDEGALERIE
M. d. M. M. (?) Die hl. Magdalena 101

DETROIT, INSTITUTE OF ART
Q. M. Maria mit dem Kind in Halbfigur 23

DRESDEN, GALERIE
Q. M. F. Der Handel ums Huhn 79
M. v. F. Zwei Altarflügel 138

SAMMLUNG KAUL

Q. M. (?) Maria mit dem Kind in Halbfigur 23a

DÜSSELDORF, AKADEMIE

Q. M. F. Die hl. Isabel 72

FLORENZ, UFFIZIEN

M. v. H. Die Madonna mit weiblichen Heiligen 119

VERSTEIGERUNG PANTIATICHI

M. d. M. M. Flügelaltar. Die hl. Familie 97

KUNSTHANDEL

M. v. F. Zwei Altarflügel mit Heiligen 130e

FRANKFURT, STAEDEL-INSTITUT

Q. M. Bildnis eines Mannes 46

M. v. F. Flügelaltar. Die Kreuzigung Christi 128

STÄDT. HIST. MUSEUM

M. v. F. Flügelaltar. Die Sippe Christi 129

GENT, MUSEUM

M. d. M. M. Die Grablegung Christi 92

M. v. F. Die Madonna mit zwei Engeln 151

GENUA, PRIVATBESITZ

M. d. M. M. Adam und Eva 90a

KUNSTHANDEL

M. v. F. Anna selbdritt 130c

GUADELUPE, KLOSTERKIRCHE

M. v. F. Flügelaltar. Die Anbetung der Könige 125d

HAAG, KUNSTHANDEL (HERMGEN)

Q. M. (?) Bildnis eines bärtigen Mannes 77

HAMPTON COURT

Q. M. K. Bildnis des Desiderius Erasmus 36b

HAMBURG, KUNSTHALLE

M. v. F. Die Geburt Christi 140

HARTEKAMP, (DE —, BEI HAARLEM),
SAMMLUNG V. PANNWITZ

Q. M. Die thronende Madonna 26

M. v. F. Zwei Altarflügel. Die hl. Katharina und Barbara 137

HILDESHEIM, DOM

Q. M. K. Maria mit dem Kind 68b

INNSBRUCK, FERDINANDEUM

M. v. F. Die hl. Barbara und Katharina 157

KARLSRUHE, GALERIE

M. v. F. Die sitzende Madonna 147

KIEL, SAMMLUNG BRUCK

Q. M. F. Die Anbetung der Könige 59c

KÖLN, WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM
(SAMMLUNG V. CARSTANJEN)

Q. M. Der Evangelist Johannes. Die hl. Agnes 6

M. v. F. Zwei Altarflügel 139a

KUNSTGEWERBEMUSEUM

Q. M. (?) Die betende Maria 5b

KOPENHAGEN, NATIONALMUSEUM

M. v. F. Flügelaltar. Die Anbetung der Könige 125c

LEIPZIG, SAMMLUNG V. HARCK

M. v. F. Anna selbdritt mit Heiligen 130a

SAMMLUNG VOIGTLÄNDER

Q. M. F. Maria mit dem Kind 69a

LONDON, NATIONAL GALLERY

Q. M. (?) Christus als Salvator. Die betende Maria 5a

Q. M. Die Kreuzigung Christi 13

Q. M. Die Vermählung der hl. Katharina 28

Q. M. (?) Bildnis eines Donators 75

M. d. M. T. Flügelaltar. Die Madonna mit Heiligen 83

BUCKINGHAM PALACE

M. v. H. Die Gefangennahme Christi 113

M. v. H. K. Die Madonna mit weiblichen Heiligen 118a

SAMMLUNG HUGH BLAKER

Q. M. Brustbild einer häßlichen Frau 52

SAMMLUNG DYSON-PERRINS

Q. M. Die thronende Madonna 25

SAMMLUNG WICKHAM FLOWER

Q. M. K. Maria mit dem Kind 68a

SAMMLUNG HUGH MORRISON

M. d. M. T. Flügelaltar. Maria mit dem Kind 81

SAMMLUNG LD. NORTHBROOK

Q. M. K. Maria mit dem Kind 67a

SAMMLUNG H. PARKER

Q. M. F. Flügelaltar. Die Anbetung der Könige 59d

SAMMLUNG P. B. PUBBS

M. v. F. Die sitzende Madonna 147b

SAMMLUNG RICKETTS UND SHANNON

M. d. M. M. Judith und Herkules 102

VERSTEIGERUNG, PALLAVICINI

M. v. H. Die Madonna im Freien 116

VERSTEIGERUNG 1929

M. v. F. Bildnis des Franz von Tassis 159

KUNSTHANDEL (AGNEW)

Q. M. Brustbild eines lachenden Mannes 55

KUNSTHANDEL (ARNOT GALLERY)

Q. M. K. Maria mit dem Kind in Halbfigur 23b

KUNSTHANDEL (SABIN)

Q. M. Bildnis eines Mannes 44

Q. M. (?) Die Beweinung Christi 62

KUNSTHANDEL (SPANISH ART GALLERY)

Q. M. Die Ruhe auf der Flucht. Die Darbringung im Tempel . . . 4A, B

M. v. F. Flügelaltar. Die hl. Familie 131

KUNSTHANDEL

Q. M. (?) Die betende Maria 5c

LONGFORD CASTLE, SAMMLUNG LD. RADNOR

Q. M. Bildnis des Petrus Ägidius 37

LÜBECK, MUSEUM

Q. M. F. Die Anbetung der Könige 59c

LYON, MUSEUM

Q. M. Die stehende Madonna 27

MADRID, PRADO

Q. M. (und Patenier) Die Versuchung des hl. Antonius 31

M. v. F. Zwei Altarflügel. Katharina und Barbara 136

SAMMLUNG LÁZARO

Q. M. (?) Die Kreuzabnahme Christi 61

SAMMLUNG TRAUMANN

Q. M. F. Magdalena in Halbfigur 74

PRIVATBESITZ

Q. M. Die Ausstellung Christi 10

MONTREAL, SEVENOAKS, SAMMLUNG LD. AMHERST

Q. M. Bildnis eines Ritters 42

MÜNCHEN, PINAKOTHEK

Q. M. Flügelaltar. Die Dreieinigkeit 3

Q. M. K. Die Kreuzigung Christi 12a

Q. M. (und W. Key) Maria mit dem Leichnam Christi 15

M. v. F. Flügelaltar. Die Beweinung Christi 127

KUNSTHANDEL (BÖHLER)

M. v. H. Die hl. Familie mit Heiligen 121

KUNSTHANDEL (J. DREY JR.)

M. v. F. Bildnis eines Mannes 160

KUNSTHANDEL (MELLER)

M. v. H. Die Madonna mit Heiligen 122a

KUNSTHANDEL

M. v. F. Flügelaltar. Die hl. Familie 150a

NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM

Q. M. Die Anbetung der Könige 8

M. d. M. M. Maria mit dem Kind in Halbfigur 94

SAMMLUNG FRIEDSAM

Q. M. Bildnis eines Mannes 41

Q. M. Bildnis einer Frau 48

Q. M. F. Maria mit dem Kind 66

KUNSTHANDEL (EHRICH GALLERIES)
M. v. F. Anna selbdritt 130b
M. v. F. Zwei Altarflügel 135
M. v. F. (?) Die Madonna mit zwei Heiligen 152a

NORTHWICK PARK, SAMMLUNG SPENCER CHURCHILL
Q. M. Bildnis eines Mannes 45
M. v. H. Die Anbetung der Könige 111
M. v. H. Die Ausstellung Christi 114

NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM
M. d. M. T. (?) Maria mit dem Kind in Halbfigur 88

SAMMLUNG CHILLINGWORTH
M. v. F. Maria mit dem Kind in Halbfigur 148

OLDENBURG, MUSEUM
Q. M. Bildnisse eines Mannes und einer Frau 49,50

OSLO, SAMMLUNG LANGAARD
Q. M. F. Die hl. Familie 69b

PADUA, MUSEUM
Q. M. F. Johannes Evangelist 71

PARIS, LOUVRE
Q. M. Der tote Christus auf den Knien Mariae 16
Q. M. Maria mit dem Kind in Halbfigur 24
Q. M. Der Bankier und sein Weib 53
Q. M. K. Der sog. Paracelsus 78

MUSEUM JACQUEMART-ANDRÉ
Q. M. Brustbild eines bartlosen Greises 51

SAMMLUNG GRÄFIN POURTALÈS
Q. M. Das ungleiche Liebespaar 54

SAMMLUNG BARON SCHICKLER

Q. M. F. Der segnende Christus 65a

PRIVATBESITZ

M. v. F. Flügelaltar. Die Anbetung der Könige 125c

PRIVATBESITZ

M. v. F. Petrus, die Seligen geleitend 146

PRIVATBESITZ

Q. M. K. Maria mit dem Kind in Halbfigur 24a

VERSTEIGERUNG AYNARD

Q. M. Maria mit dem Kind in Halbfigur 21

VERSTEIGERUNG KARDINAL DESPUIG

M. v. F. Flügelaltar. Die Anbetung der Könige 125b

VERSTEIGERUNG DOLLFUS

M. v. H. (?) Die hl. Familie mit Heiligen 121a

VERSTEIGERUNG GAVET

M. d. M. M. Die hl. Familie 98

VERSTEIGERUNG SEDELMEYER

Q. M. K. Bildnis des Ägidius 37b

VERSTEIGERUNG WARNECK

Q. M. Maria mit dem Kind in Halbfigur 22

KUNSTHANDEL (PERDOUX)

Q. M. Die Beweinung Christi 14

KUNSTHANDEL

Q. M. K. Bildnis des Desiderius Erasmus 36c

KUNSTHANDEL

Q. M. K. Die Vermählung der hl. Katharina 28a

KUNSTHANDEL

M. v. F. (?) Die Anbetung der Könige 124a

KUNSTHANDEL

M. d. M. M. Anna selbdritt 99

PEINE, SAMMLUNG RAHLVES

Q. M. K. Die Beweinung Christi 1a

PHILADELPHIA, SAMMLUNG JOHNSON

Q. M. Zwei hl. Büßerinnen 7

Q. M. Der hl. Hieronymus in Halbfigur 33

M. d. M. T. Die Anbetung der Könige 87

M. d. M. M. Christus stehend 93

M. v. H. Flügelaltar. Die Anbetung der Könige 105

M. v. H. Die Darbringung im Tempel 112

M. v. H. Die Madonna mit Heiligen 122

PISTOIA, MUSEO CIVICO

M. v. F. Flügelaltar. Die thronende Madonna 132

POSEN, MUSEUM (RACZYNSKI-SAMMLUNG)

Q. M. Maria mit dem Kind 19

PRAG, KLOSTER STRAHOW

M. v. F. Christus seiner Mutter erscheinend 145

ROHONCZ (SCHLOSS IM BURGENLAND)

Q. M. Die Darbringung im Tempel 9

M. d. M. M. Maria mit dem Kind 96

ROM, PALAZZO CORSINI

Q. M. Bildnis des Desiderius Erasmus 36

PALAZZO DORIA

Q. M. F. Zwei betende Mönche 80

PRIVATBESITZ

M. v. H. K. Die Madonna mit weiblichen Heiligen 118b

PRIVATBESITZ

Q. M. (?) Der Hohepriester mit dem Christkind 60

SARAGOSSA, SEMINAR BELCHITE

M. d. M. T. Flügelaltar. Die Anbetung der Könige 82

SAMMLUNG R. VICENTE

M. v. F. Die Madonna mit Heiligen 152c

SAVONA, S. DOMENICO

M. v. H. Flügelaltar. Die Anbetung der Könige 106

SCHLEISSHEIM

Q. M. (?) Maria mit dem Kind 68

Q. M. F. Zwei betende Mönche 80a

STUTTGART, GALERIE

M. v. F. Flügelaltar. Die Anbetung der Könige 125a

VALENCIENNES, MUSEUM

Q. M. F. Die Anbetung der Könige 59b

M. v. F. Die Geburt Christi 141

VALLADOLID, S. SALVADOR

M. d. M. T. (?) Altarflügel. Die Anbetung der Könige, die Geburt Christi 84

VENEDIG, DOGENPALAST

Q. M. Die Ausstellung Christi 11

WIEN, STAATSGALERIE

Q. M. (?) Der hl. Hieronymus in der Zelle 70

Q. M. K. Die hl. Katharina 73

M. v. H. Zwei Altarflügel. Der Täufer und Hieronymus 108

M. v. F. Flügelaltar. Die Anbetung der Könige 124

SAMMLUNG FÜRST LIECHTENSTEIN

Q. M. Die Kreuzigung Christi 12

Q. M. Bildnis eines Chorherrn 39

SAMMLUNG GRAF HARRACH

Q. M. F. Flügelaltar. Kreuzigung Christi. 57

SAMMLUNG V. AUSPITZ

M. v. F. Doppelportrait des Meisters und seiner Frau 163

SAMMLUNG BENDA

M. v. H. Die Madonna mit weiblichen Heiligen 118

SAMMLUNG FIGDOR

Q. M. K. Zwei Köpfe trauernder Frauen. 1b

M. v. F. Bildnis Kaiser Maximilians 161

PRIVATBESITZ

Q. M. K. Die thronende Madonna 18a

WO?

M. v. F. Die Kreuztragung Christi 143

TAFELN

1. MASSYS, FLÜGELALTAR.
Antwerpen, Museum.

Phot. Demeter, Brüssel

2. MASSYS. FLÜGELALTAR. DIE MITTELTAFEL.
Brüssel, Museum.

Phot. Demeter, Brüssel

2. MASSYS, FLÜGELALTAR. DIE INNENFLÜGEL.
Brüssel, Museum.

Phot. Demeter, Brüssel

2. MASSYS. FLÜGELALTAR. DIE AUSSENFLÜGEL.
Brüssel, Museum.

Phot. Demeter, Brüssel

2. MASSYS. FLÜGELALTAR. AUSSCHNITT AUS DER MITTELTAFEL.
Brüssel, Museum.

Phot. Demeter, Brüssel

2. MASSYS. FLÜGELALTAR. AUSSCHNITT AUS DER MITTELTAFEL.
Brüssel, Museum.

Phot. Demeter, Brüssel

2. MASSYS. FLÜGELALTAR. AUSSCHNITT AUS DEM INNENFLÜGEL RECHTS.
Brüssel, Museum.

Phot. Demeter, Brüssel

2. MASSYS. FLÜGELALTAR. AUSSCHNITT AUS DEM AUSSENFLÜGEL LINKS.
Brüssel. Museum.

Phot. Demeter, Brüssel

2. MASSYS. FLÜGELALTAR. AUSSCHNITT AUS DEM AUSSENFLÜGEL RECHTS.
Brüssel, Museum.

5. MASSYS, FLÜGELALTAR.
München, Pinakothek.

4A. MASSYS. DIE RUHE AUF DER FLUCHT.
London, Spanish Art Gallery.

4B. MASSYS. DIE DARBRINGUNG IM TEMPEL.
London, Spanish Art Gallery.

4C. MASSYS. JOHANNES UND DIE FRAUEN AM GRABE CHRISTI.
Berlin, Kunsthandel (L. Blumenreich).

8. MASSYS. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
New York, Metropolitan Museum.

9. MASSYS. DIE DARBRINGUNG IM TEMPEL.
Schloß Rohoncz.

10. MASSYS. DIE AUSSTELLUNG CHRISTI.
Madrid, Privatbesitz.

12. MASSYS. DIE KREUZIGUNG CHRISTI.
Wien, Sammlung Fürst Liechtenstein.

14. MASSYS. DIE BEWEINUNG CHRISTI.
Paris, Kunsthandel (Perdoux).

Phot. Demeter, Brüssel

17. MASSYS. DIE THRONENDE MADONNA.
Brüssel, Museum.

18. MASSYS. DIE THRONENDE MADONNA.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

19. MASSYS. MARIA MIT DEM KIND.
Posen, Museum (Raczynski-Sammlung).

Phot. Demeter. Brüssel

20. MASSYS. MARIA MIT DEM KIND.
Brüssel, Museum.

21. MASSYS. MARIA MIT DEM KIND.
Paris, Versteigerung Aynard.

22. MASSYS. MARIA MIT DEM KIND.
Paris, Versteigerung Warneck.

24. MASSYS. MARIA MIT DEM KIND.
Paris, Louvre.

25. MASSYS. DIE THRONENDE MADONNA.
London. Sammlung Dyson-Perrins.

26. MASSYS. DIE THRONENDE MADONNA.
De Hartekamp, Sammlung v. Pannwitz.

28. MASSYS. DIE VERMÄHLUNG DER HL. KATHARINA.
London, National Gallery.

30. MASSYS. DER HL. ANTONIUS (?).
Barcelona, Sammlung Cambó.

51. MASSYS U. PATENIER. DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS.
Madrid, Prado.

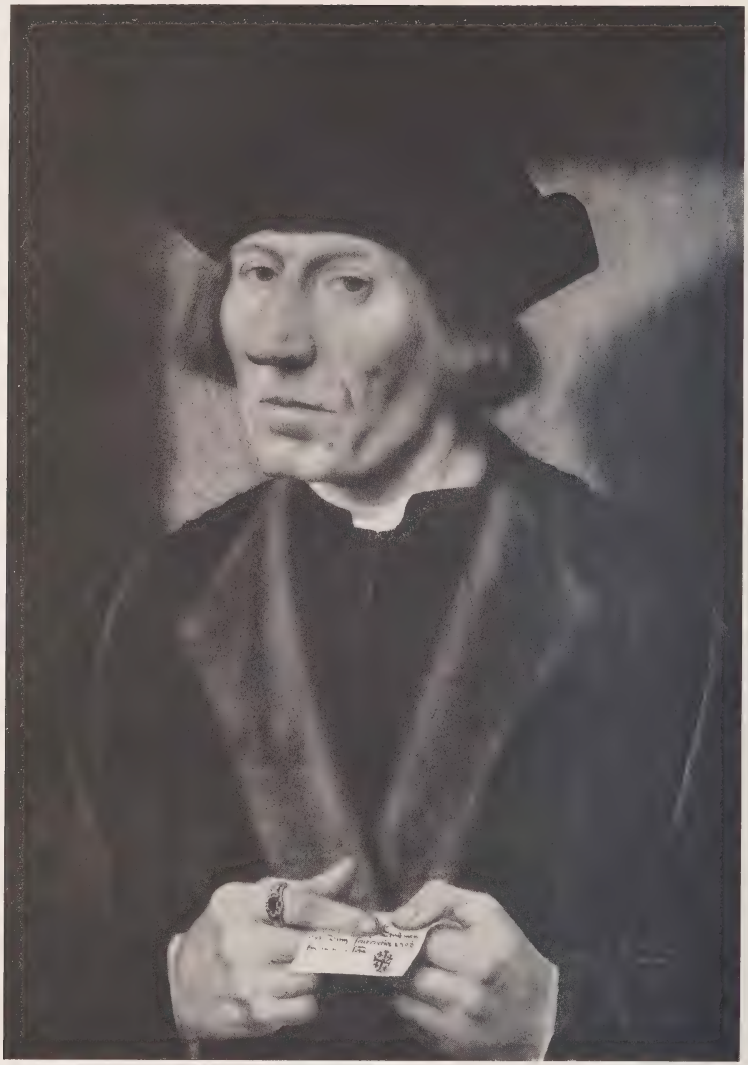
32. MASSYS. DER HL. CHRISTOPH.
Antwerpen, Museum.

34. MASSYS. DIE KLAGENDE MAGDALENA.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

35. MASSYS. DIE HL. MAGDALENA.
Antwerpen, Museum.

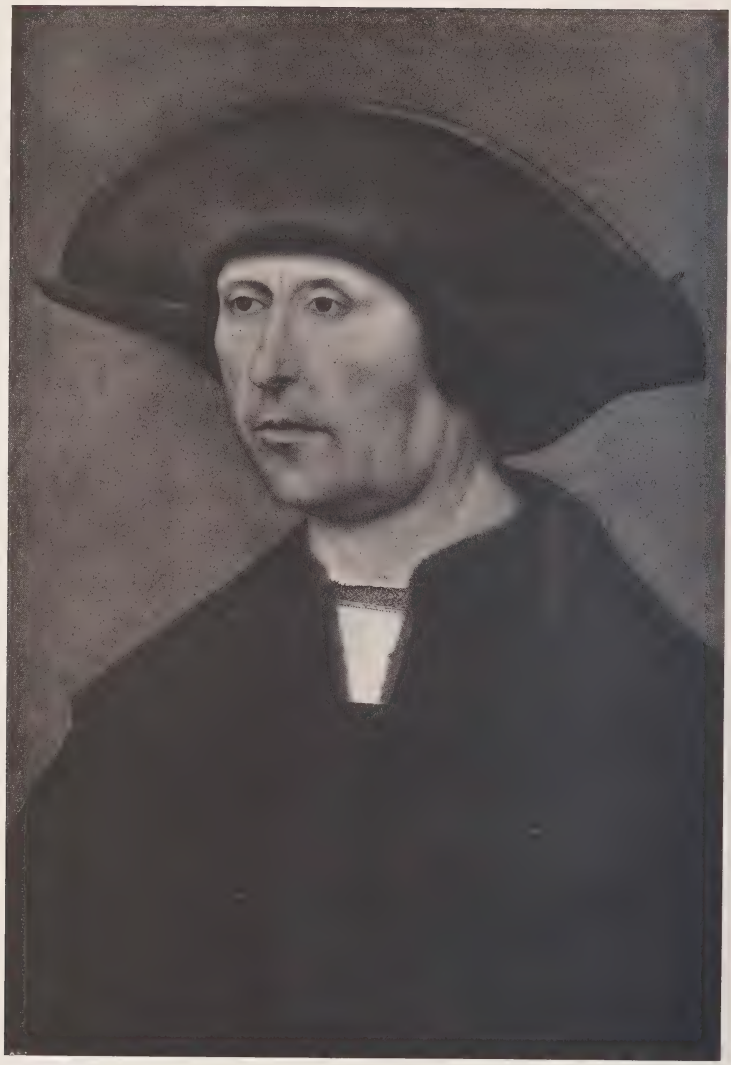
36. MASSYS. DESIDERIUS ERASMUS.
Rom, Palazzo Corsini.

57. MASSYS. PETRUS ÄGIDIUS.
Longford Castle, Sammlung Ld. Radnor.



58. MASSYS. BILDNIS EINES MANNES.
Winterthur, Sammlung O. Reinhart.

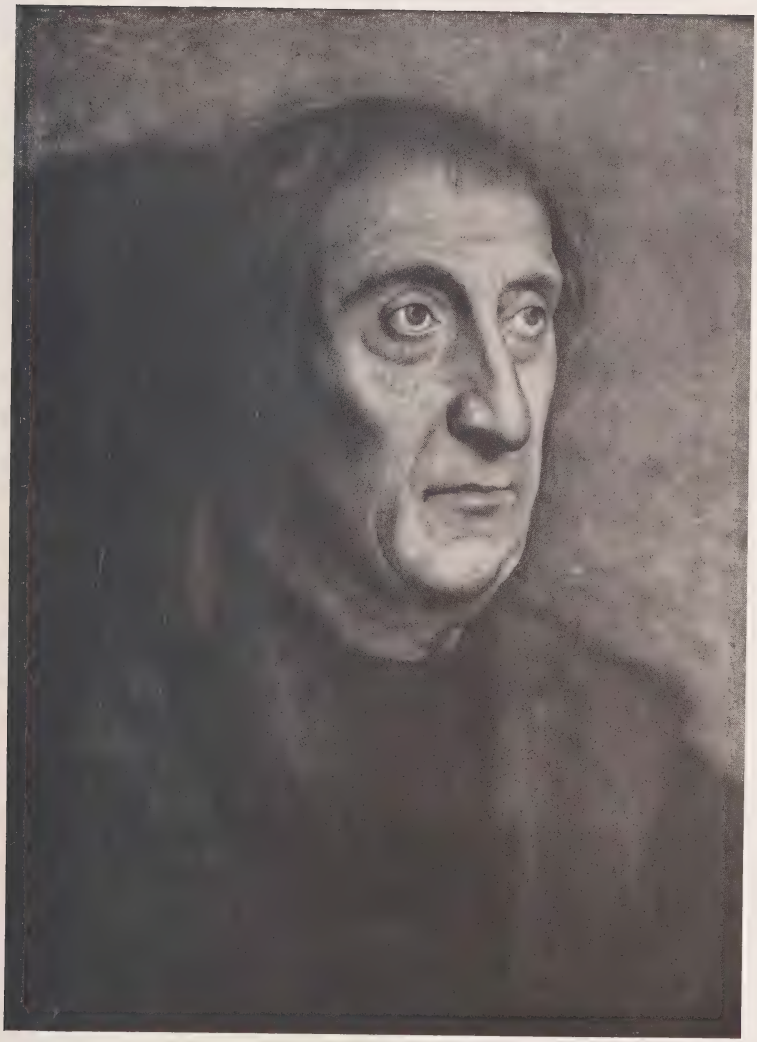
39. MASSYS. BILDNIS EINES CHORHERRN.
Wien. Sammlung Fürst Liechtenstein.



40. MASSYS. BILDNIS EINES MANNES.
Berlin, Sammlung V. Hahn.

41. MASSYS. BILDNIS EINES MANNES.
New York, Sammlung Friedsam.

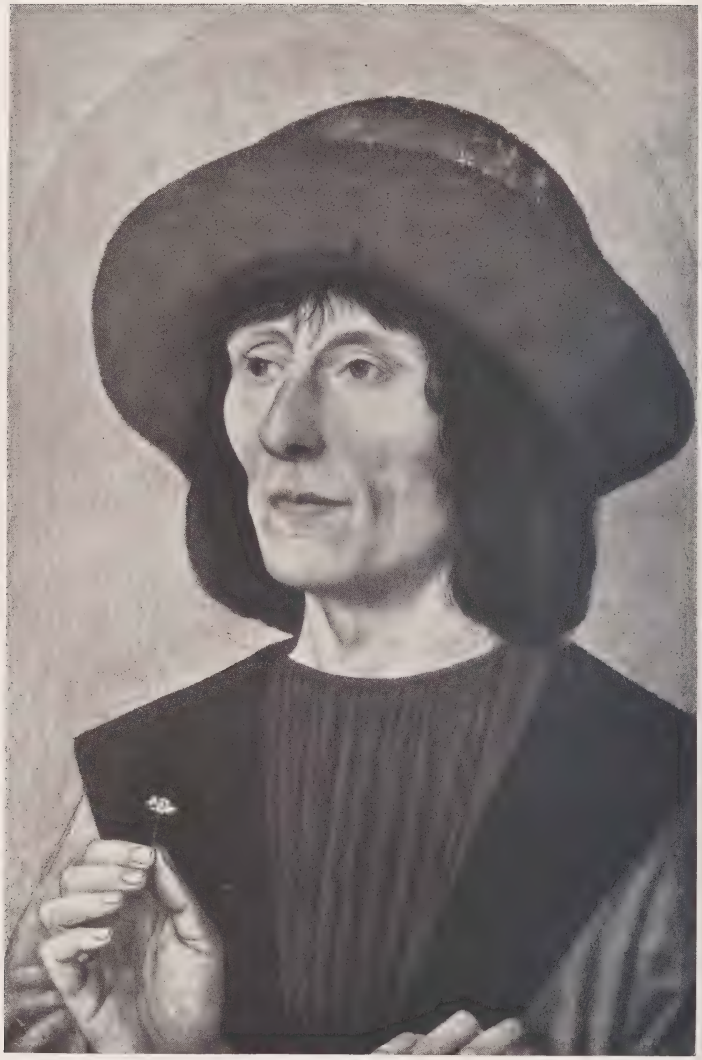
42. MASSYS. BILDNIS EINES RITTERS.
Montreal, Sevenoaks, Sammlung Ld. Amherst.



43. MASSYS. BILDNIS EINES MANNES.
Berlin Sammlung R. Semmel.

45. MASSYS. BILDNIS EINES MANNES.
Northwick Park, Sammlung Spencer Churchill.

46. MASSYS. BILDNIS EINES MANNES.
Frankfurt, Staedel-Institut.



47. MASSYS. BILDNIS EINES MANNES.
Chicago, Art Institute.

48. MASSYS. BILDNIS EINER FRAU.
New York, Sammlung Friedsam.

49. MASSYS. BILDNIS EINES MANNES.
Oldenburg. Museum.

50. MASSYS. BILDNIS EINER FRAU.
Oldenburg, Museum.

51. MASSYS. BRUSTBILD EINES GREISES.
Paris, Museum Jacquemart-André.

52. MASSYS. BRUSTBILD EINER HÄSSLICHEN FRAU.
London, Sammlung Hugh Blaker.

53. MASSYS. DER BANKIER UND SEIN WEIB.
Paris, Louvre.

54. MASSYS. DAS UNGLEICHE LIEBESPAAR.
Paris, Sammlung Gräfin Pourtalès.

62. MASSYS (?). DIE BEWEINUNG CHRISTI.
London, Kunsthandel (Sabin).

66. MASSYS-NACHFOLGER, MARIA MIT DEM KIND.
New York, Sammlung Friedsam.

67. MASSYS (?). MARIA MIT DEM KIND.
Amsterdam, Rijksmuseum.

78. MASSYS, KOPIE. DER SOG. PARACELSUS.
Paris, Louvre.

81. MEISTER DES MORRISON-TRIPTYCHONS. FLÜGELALTAR. MARIA MIT DEM KIND.
London, Sammlung Hugh Morrison.

81. MEISTER DES MORRISON-TRIPTYCHONS. FLÜGELALTAR, MITTELTAFEL.
London, Sammlung Hugh Morrison.

85. MEISTER DES MORRISON-TRIPTYCHONS. FLÜGELALTAR. DIE MADONNA MIT HEILIGEN.
London. National Gallery.

87. MEISTER DES MORRISON-TRIPTYCHONS.
DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
Philadelphia, Sammlung Johnson.

88. MEISTER DES MORRISON-TRIPTYCHONS (?). MARIA MIT DEM KIND.
Nürnberg, Germanisches Museum.

89. MEISTER DER MANSI-MAGDALENA. DIE HL. MAGDALENA.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

91. MEISTER DER MANSI-MAGDALENA. DIE BEWEINUNG CHRISTI.
Bonn, Sammlung Virnich.

92. MEISTER DER MANSI-MAGDALENA. DIE GRABLEGUNG CHRISTI.
Gent, Museum.

95. MEISTER DER MANSI-MAGDALENA. DER STEHENDE CHRISTUS.
Philadelphia. Sammlung Johnson.

94. MEISTER DER MANSI-MAGDALENA. MARIA MIT DEM KIND.
New York, Metropolitan Museum.

95. MEISTER DER MANSI-MAGDALENA. MARIA MIT DEM KIND.
Berlin, Kunsthandel (P. Cassirer).

96. MEISTER DER MANSI-MAGDALENA. MARIA MIT DEM KIND.
Schloß Rohoncz.

99. MEISTER DER MANSI-MAGDALENA. ANNA SELBDRITT.
Paris, Kunsthandel.

100. MEISTER DER MANSI-MAGDALENA. DIE HL. MAGDALENA.
Amsterdam, Kunsthandel (Goudstikker).

102. MEISTER DER MANSI-MAGDALENA. JUDITH UND HERKULES.
London, Sammlung Ricketts u. Shannon.

103. MEISTER VON HOOGSTRAETEN.
CHRISTUS IM TEMPEL. DIE DARBRINGUNG IM TEMPEL.
Antwerpen, Museum.

103. MEISTER VON HOOGSTRAETEN. DIE KREUZTRAGUNG CHRISTI.
Antwerpen, Museum.

107. MEISTER VON HOOGSTRAETEN.
DIE KREUZTRAGUNG. DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI.
Berlin, Kunsthandel (Haberstock).

110. MEISTER VON HOOGSTRAETEN. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE.
Berlin, Kunsthandel (Bottenwieser).

116. MEISTER VON HOOGSTRAETEN. MARIA MIT DEM KIND.
London, Versteigerung Pallavicini.

118. MEISTER VON HOOGSTRAETEN. DIE MADONNA MIT HEILIGEN.
Wien, Sammlung Benda.

119. MEISTER VON HOOGSTRAETEN, DIE MADONNA MIT HEILIGEN.
Florenz, Uffizien.

122. MEISTER VON HOOGSTRAETEN. DIE MADONNA MIT HEILIGEN.
Philadelphia, Sammlung Johnson.

129. MEISTER VON FRANKFURT. FLÜGELALTAR. MITTELTAFEL.
Frankfurt, städt. Museum.

129. MEISTER VON FRANKFURT. FLÜGELALTAR. DIE INNENFLÜGEL.
Frankfurt. städt. Museum.

129. MEISTER VON FRANKFURT. FLÜGELALTAR.
EIN TEIL DER AUSSENFLÜGEL.
Frankfurt, städt. Museum.

129. MEISTER VON FRANKFURT. FLÜGELALTAR.
EIN TEIL DER AUSSENFLÜGEL.
Frankfurt, städt. Museum.

129. MEISTER VON FRANKFURT. FLÜGELALTAR.
EIN TEIL DER AUSSENFLÜGEL.
Frankfurt, städt. Museum.

129. MEISTER VON FRANKFURT. FLÜGELALTAR.
EIN TEIL DER AUSSENFLÜGEL.
Berlin, Kunsthandel (Matthiesen).

129. MEISTER VON FRANKFURT. FLÜGELALTAR.
TEILSTÜCK. KOPF DER HL. CÄCILIA.
Berlin, Kunsthandel (Matthiesen).

132. MEISTER VON FRANKFURT. FLÜGELALTAR. DIE THRONENDE MADONNA.
Pistoia, museo civico.

134. MEISTER VON FRANKFURT. ALTARFLÜGEL
DIE HEILIGEN KATHARINA UND BARBARA MIT STIFTERFAMILIE.
Berlin, Sammlung Leo Katz.

136. MEISTER VON FRANKFURT. ALTARFLÜGEL. DIE HL. KATHARINA, DIE HL. BARBARA.
Madrid, Prado.

137. MEISTER VON FRANKFURT. ALTARFLÜGEL. DIE HL. KATHARINA, DIE HL. BARBARA.
De Hartekamp, Sammlung v. Pannwitz.

151. MEISTER VON FRANKFURT. DIE MADONNA MIT ENGELN.
Gent, Museum.

152. MEISTER VON FRANKFURT. DIE MADONNA MIT HEILIGEN.
Berlin, Kunsthandel (Perls).

154. MEISTER VON FRANKFURT. DER HL. CHRISTOPH.
Berlin, Kunsthandel.

155. MEISTER VON FRANKFURT. DER HL. CHRISTOPH.
Berlin, Sammlung Otto Mayer.

162. MEISTER VON FRANKFURT. BILDNIS EINES MANNES.
Berlin, Kunsthandel (P. Cassirer).

163. MEISTER VON FRANKFURT. BILDNIS DES MEISTERS UND SEINER FRAU.
Wien, Sammlung v. Auspitz.

164. MEISTER VON FRANKFURT. DAS SCHÜTZENFEST.
Antwerpen, Museum.

164. MEISTER VON FRANKFURT. DAS SCHÜTZENFEST. TEILSTÜCK.
Antwerpen, Museum.

GETTY CENTER LIBRARY
MAIN
ND 635 F71 1924
v.7 (1929) c. 1
BKS
Friedlander, Max J.,
Die altniederlandische Malerei.
3 3125 00236 0184